تحديث العقل العربي

علي القيم

برحيل المفكر العربي الكبير زكي نجيب محمود، تطوى مسيرة لأحد رموزنا الثقافية من جيل الرواد المعاصرين الذين أغنوا حياتنا الفكرية والفلسفية، برؤى جديدة، ومفاهيم تجمع العلم الى الفن والتجربة الى البصيرة والعقل والنشوة الجمالية، واستقراء الثوابت العقلانية من تراثنا العربي بمقاييس العصر، واختيار مواد التراث التي تتفق بشكل واضح مع قيم التفكير العلمي....

لقد لعبت كتابات مفكرنا الراحل دورها الهام والكبير، وبخاصة «تجديد الفكر العربي» و«ثقافتنا في مواجهة العصر» و«هذا العصر وثقافته»، و«المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري» في تحديث الثقافة العربية، وتخليص حياتنا الفكرية من أوهامها وطقوسها الخرافية... فأحدثت ضجة كبيرة عند صدورها لأنها أكدت بشكل لافت للنظر على ضرورة الاهتمام بالعقلانية لحل مشكلات عالمنا العربي فـ «العقل هو الحل الأمثل لكل قضايا العصر» و«الجهل هو السجن»، وكان هدفه من كل ماكتب أن يكون حراً، وأن يكون عاقلاً، وأن يجعل الآخرين أحراراً وعقلاء...

لقد صوّر لنا مشكلاتنا بهدف تجديد الهواء العربي عبر الانفتاح على كل جديد، وفاعل في عالم المتغيرات المتسارعة، فكان ضمير عصره الفلسفي

والحياتي، وأكد على ضرورة التزام المثقف العربي بقضايا الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية، والحفاظ على كياننا الثقافي الخاص من دون ان ننحصر فيه، بل نمدّ من أطرافه حتى يشمل أركان الثقافة العصرية. حول هذا يقول: «مشكلتنا هي ان نشكل مركباً ثقافياً يتيح لنا أن نقول: هانحن، بكل خصائصنا ومميزاتنا، شريطة أن تتضمنّ الاشارة إلى أنفسنا، إشارة إلى كل مقومات الحضارة العلمية الجديدة»..

فكانت أبحاثه القيمة المعاصرة ذات الطابع الثقافي العربي الذي يحفظ لنا سماتنا ويردّ عنّا ماعساه يجرفنا في تياره، ومن أجل ذلك لابد من تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن لنكون بهذه التركيبة عرباً ومعاصرين في آن معاً... وهذا يتم في البحث عن طرائق السلوك والعمل التي يستلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة، أي في النزعة العقلية، ورفض سلطان الماضي علىّ الحاضر، فالانسان عنده يعيش بعقله لابتفكيره الوجداني، والعقل هو عرق الحياة المدنية، وهو الذي يطور الواقع من خلال مكتشفاته العلمية...

وكان الدكتور زكي نجيب محمود يرى في كتاباته ومقالاته الكثيرة أن الفكر العربي قد أخفق في مواجهة المشكلات التي تعترض حياة الانسان العربي، لأنه ابتعد عن تناول القضايا العامة المنتشرة في مجتمعنا، لذلك كان يعتبر الكتابة من الواجبات القومية التي يجب ان يقوم بها الكاتب من أجل هدف نبيل وكبير، ومن أجل خدمة الحق ومن أجل الحق، وخدمة الوطن الذي نعيش فيه، والأمل بعالم اكثر عدلاً وأمناً وصفاء وانسانية، وهذا لايتم الا بتآلف الثقافات والأجناس في عالم واحد، وهو أمل الانسانية المنشود الذي لابد أن تتوفر على تحقيقه الجهود...

في كتابه الهام «تجديد الفكر العربي» حاول مفكرنا الكبير زكي نجيب محمود، ان يجيب على اسئلة كبيرة هدفها الأساسي البحث عن ثقافة عربية معاصرة، فأكد على ضرورة الخروج من دنيا اللغة الى دنيا الأشياء، فالتراث يمدّنا بالخامة الولود التي يمكن أن نتخذ منها محوراً لموقف عربي أصيل إزاء القضايا الانسانية الكبرى المطروحة على الألسنة والأقلام... ولكن ماذا يجب أن نستمده من التراث، وماذا يجب ان نهمله؟ وكيف السبيل إلى دمج التراث

العربي القديم في حياتنا المعاصرة، ليكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن واحد؟

الإجابة السديدة التي يعطيها لنا المفكر الكبير، في البحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لاتتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة.... يجب أن ننظر إلى العالم الخارجي النظرة التي تلتمس فيه القوانين المطردة التي تنظمه، والتي على أساسها يمكن التخطيط لمسارات المستقبل تخطيطاً يحقق الأهداف المأمولة، بدل أن ننظر إلى ذلك العالم النظرة التي تجعله ضارياً في تيه من المصادفات..

ويختصر مفكرنا الراحل

في هذا المجال الحيوي الهام فيقول: إن وقفة الفنان العربي التي وقفها وهو ينشئ فنه الهندسي في النوافذ والشرفات وعلى جدران المنازل ومنابر المساجد ومآذنها. هذه الوقفة الرياضية المحكمة، التي عبّرت عن روح الحياة المعقول عند العرب الأولين والتي كانت هي نفسها الوقفة التي هندس بها الشاعر تفصيلاته، وقوافيه، وزخرف بها كاتب المقامة سجعه ونغماته، هذه الوقفة التي تضع المفرد الجزئي المتناهي المحدود، في مكان من تركيب يشمله، بحيث يجيء التركيب كله موحياً بالمجرد الكلي اللامتناهي واللامحدود... هذه الوقفة التي وقفها المتصوف العربي حين رأى في فردية ذاته ومجسد خبرته حقيقة الكون في تجردها وشمولها، وفي الفرد الواحد الانسانية بأسرها، هذه الوقفة التي نراها منبثّة في تراثنا من عقيدة وأدب وفن وفكر، هي التي ندعو إلى أن تكون وقفتنا التي ننظر منها إلى قضايا الانسان في عصرنا الراهن، فتتيح لنا مايجوز بحق أن يسمى بالثقافة العربية المعاصرة»...

هذا هو العقل الذي كتب وبحث عنه مفكر العرب الراحل الدكتور زكي نجيب محمود، هذا العقل الذي كان له أعظم القيمة عند أسلافنا، وذلك ماينبغي أن يكون له بين المعاصرين، لنقول أن الأمةالعربية واحدة، تاريخها الفكري موصول بين الأولين والآخرين..

الدراسات والبحوث

أيتيولوجيا الأسطورة والبناء الانتروبولوجي المعرفي العربي

الدكتور : جمال الدين الخضور

بعد التشعبات الدرامية وتراكمات خطوط التقاطع والتوازي في جسد الخطاب المعرفي العربي، والتي عبّرت عن أزمته، وتعقيداتها بما لايترك مجالاً للواقع العربي أن يعبّر عن أزمته الخاصّة في تراكماتها الاجتماعية (على الرغم من التداخل والتقاطع بين أزمة الواقع الخطاب).

* جمال الدين الخضور: باحث وأديب من سورية، له عدد من الأعمال من أهمها: «رواية الظل الدائري»، «دراسات في البناء الانتروبولوجي المعرفي العربي»، ومن أعماله المترجمة «الذاكرة البشرية».

بحيث بدا الواقع يعيش انزياحاً شعاعياً منفصلاً عن محاولات الخطاب إعادة صياغة نفسه من جديد بهدف الخروج من الفصام الثقافي، ليقع في الأناوية الأيديولوجية، والتي تختبئ صفتها المذكورة (الأيديولوجية) في ثنايا الخطاب نفسه، فيتابع الواقع تفتّته وتشظّيه وانحداره نحو النهاية الكارثية، بينما يتابع الخطاب تضخيم أناويته لتسقط على واقع وهمي يعبأُ في عبارات الوهم وشبكات الهذيان والهلوسات، لا كما يريد الواقع الدّفعَ باتجاهه، بل كما يريد ويحاول محرِّكُ التمثّل الأيديولوجي دفع الخطاب باتجاهه، بعد كلِّ ذلك، أرى بأنَّ محاولات الاتّفاق على الحدِّ الأدنى من مقولات الإشكالية في الخطاب المعرفي العربي، دفعت ببعضِ النّصوص والدّراسات إلى اسقاط الجانب النقدي على غيرها، وحصّنتْ نفسها سلفاً وبإرادة سلفية ضدَّ محاولات النقد التّداخلية – الشّمولية – اللولبيّة التي تنتجُ قواسم مشتركة أكثر تصاعداً في حركيتّها وعلاقاتها التداخلية، متّهمةً الطرف الآخر بتنظير الأرائك الوثيرة أحياناً، وبالتبنّي القطعي للسّلَفِ الآخر أحياناً أخرى، بحيث تبدو سلسلة المَنْطَقَة المزعومة محكومةً بتفعيل الفكر من ناحية، لكنها مزروعةٌ بالمفاصلِ والسكاكين الأيديولوجية المختبئة في سلسلة الإدّعاء.

وإذا كنّا متّفقين على أن الواقع المأزوم والمهزوم يدفع بشبكات الخطاب إلى غرفة الدراسة، كشفاً وبحثاً، لإيجاد حدود دنيا لمشروعٍ جنينيٍّ نهضويِّ يُمَنِّعُ الكتلة الاجتماعية العربية ضدَّ الانقراض البيولوجي والمعرفي أولاً، من ثمّ ينقلها إلى الدّفاع السلبي فالإيجابي عبر التماسك الشمولي، فإنَّ هذا الاتفاق (المضمر في الطموح نفسه) على مايبدو، حمل في ثناياه الاختباء والإدّعاء والتلطّي إمعاناً في الكشف عن موطئ للقدم الأيديولوجي أو السياسي بكلِّ هزاله ودنفه وآفاته.

فالحديث عن مكونات البناء المعرفي العربي المعاصر وخطّه الأنتروبولوجي الثقافي تاريخياً، وما يحمل ذلك في طرح تلك المكوّنات (المخيال الاجتماعي، الذاكرة الجمعية، منظومة العقل، اللغة، البناء السيكيولوجي الجمعي، إشكاليات

الفكر كأداة للحفر والتنقيب والبناء... تنشيط فعاليّاته...) على طاولة التشريح والنقد، لايعني تضخيم إحداها لدرجة إلغاء العناصر الأخرى. وما محاولة تناول المخيال الاجتماعي كعنصر قاهر في ذلك البناء، باعتباره الجوهري الثابت غير الخاضع لآليات السيرورة والصيرورة وامكانيات التمثل الأيديولوجي والسياسي، وتجييره على رماح معرفة السلطة التاريخية لكسر الأقلام التي تحاول النبش في المكونات الأخرى أو حتى تلك التي مازالت تعشق نفسها في الأيديولوجيات المبتذلة والمنهارة، إلا تبسيطاً متناقضاً وقسرياً، لن يقدم برأيي أي جديد نحو تنشيط فعاليات الفكر العربي، وبالتالي، سيشارك عن قصد أو عن غيره في الانهيار المريع الذي يحكم واقعنا في أزمته، وأزمة فكرنا في واقعه.

حتى في واقع المخيال الاجتماعي نفسه والمكون من مجموعة من العناصر الميثية والتيولوجية والحقوقية وغيرها، لايمكن أن نرى محاولة تضخيم العنصر الميتي وتشريبه من خزان الأيديولوجية ما يحتمل وما لا يحتمل تحت ضغط التمثل القابع في منظوماتنا على حساب العناصر المكونة الاخرى إلا تقزيماً وتهديماً ليس فقط للبناء المعرفي العام، وإنما للمخيال نفسه. فالمخيال ليس مسحوباً فقط من مكوناته الميثية، ولو كان كذلك كما يحاول البعض عبثاً أن يبرهن، لعاشت الشعوب والأمم حالة ستاتيكيّة لم تترك فيها مجتمع الصيد أو لقط الثمار، لكن تداخل عدة مكونات أخرى في بناء العام يخلق ديناميكية فعله التاريخي. وتتداخل مكوناته مع عناصر الذاكرة الجمعية عبر نسقين متقاطعين وغير منفصلين من عناصر التأصيل ذات الامتداد التاريخي وعناصر الصعود والانحدار ضمن اللولب المعرفي العام لسيرورة الكتلة الاجتماعية التاريخية مخضعة تلك المقومات أيضا لما يمكن أن نسميه حيثيات التراكم، انتقالاً من حالة الوعي الكتلي إ[illegible]ايمكن أن نسميه اللاوعي الجمعي عبر التراكم التاريخي نفسه، وقد يخضع هذا إلى تسميات اشتراطية عدة، فيسميه اللاوعي المعرفي، أو اللاشعور الثقافي، أو السيكيولوجيا الجمعية... الخ. لكنه وفي كل الحالات، لايمثل خطاً مستقيماً موازياً لمحور السينات، كما هي عليه جملة

لأفعال اللاشرطية لدى الكائنات الحية ذات الحيوات الجماعية كالنمل والنحل... وغيرها. وهذه المكونات مرتبطةٌ داخلياً عبر تراكمها وفعلها بمنظومة العقل المكوِّن والمكوَّن بتصنيف لالاند، أو الاستاذ محمد عابد الجابري محدداً كلاً منهما بتاريخيته وعبر سيرورته باكتسابها الحياتي المباشر، أو عبر تداخل منظومتي اللغة والفكر. وتدخل الأسطورة كونها تاريخاً مقدساً ضمن أنساق العناصر الميثية التي تُعطى صفة الإطلاق في تراكم المكونات التيولوجية للمخيال الاجتماعي، بحيث، وفي معظم الأحوال، يتحول التاريخي إلى ميتيٍّ، ثم إلى تيولوجيٍّ. وهذا بطبيعة الحال مرتبطٌ بآلية الاستقبال للزمن الاجتماعي في وعي الكتلة وإعادة ترتيبه في أنساق اللاوعي، بحيث يتحول الزمن الملحمي إلى زمن ميتيٍّ. وقد يخضع هذا إلى فعل معرفيٍّ يحمل تمثلاته الخاصة، أي أنه ليس فعلاً تلقائياً عفوياً وبشكل ثابت. فحركة النتاج الكتلي تطورية وليست ستاتيكية. وإذا كانت العناصر الميثية فيها (الأسطورة تأخذ الشكل الستاتيكي، فلهذا المكون آلية استقبال معرفية ليست ستاتيكية، من هنا لابد من تحديد تاريخية الاستقبال المعرفي التطورية لمنظومات الأسطرة ذات الملامح الستاتيكية، ونحن البشر المعاصرون /وكما يقول دارسو الأسطورة/ ننتج أساطيرنا الخاصة. وهذا بالطبع مرتبط بمنظومة الأفعال اللاشرطية الخلقية ومبدأ الخلود والعود البدئي.... الخ. وبالتالي، نحاول أن نعيد زمننا الاجتماعي إلى شكله الإطلاقي. ولايتم هذا بمعزل عن المكونات الأنتروبولوجية المعرفية الأخرى، بل يخضع لعلاقة التأثر والتأثير. من هذا القول يبدأ، وبصياغة مختلفة، الأستاذ تركي علي الربيعو كتابه /الاسلام وملحمة الخلق والأسطورة/[1] محمِّلاً إياه لشيري أوتنير «الكثير من الابداع في الأنطسة (الأنتروبولوجيا) يُستَمَدُّ من التوتر الموجود بين مجموعتين من المطالب، تفسير العموميات الشاملة وتفسير الخصوصيات الثقافية»[2]. وكلمة «تفسير» هنا تحمل في داخلها كل معاني كلمة الأيتيولوجيا من ناحية دراسة السبب والنتيجة، وتفعيل آليات الفكر من تجريد، وتحليل وتركيب، واستنتاج وغيرها. والتفسير يعني المنطقة الحكمية، والتوضيح،

وتفسير الشيء يعني شرح وتوضيح ماينطوي عليه من معان واسرار وأحكام. فكيف إذا كانت النتيجة حاصل توتر بين تفسيرين؟ فكم ستكون مليئة بشرح المعاني والأسرار والأحكام، بما يحمل كل منهما من تعارض وتقاطع وتواز مع الآخر. أما رد الأساس الأول إلى ماسُمِّيَ بالخطيئة الأولى، فهذا هروب من كلمة «تفسير»، وتسطيح مباشر لها عبر كل الدلالات اللغوية المحتملة، بحيث تحمل وفوراً كل تبعات التفسير الممكن وبضربة واحدة.

فبالملاحظة الدقيقة يمكن أن نستنتج أن ظاهرة القرابين بالأقوياء وبالأفراد الأكفاء ليست فعلاً مرتبطاً بالخطيئة، بل هو فعل صراع قائم ضد المحتمل في الصعود على سلالم التأليه عبر قدرته وكفاءاته في الحلم والأسطرة والسحر وإعادة انتاج الوقائع بصيغ تنقلها إلى الميتي. فينقل لنا المؤلف في الفصل الأول رواية ابن فضلان بقوله: «إنَّ ابن فضلان لم يصف القتل العادي للأفراد الأكفاء، بل وصف إحدى عاداتهم الوثنية، وهي التضحية بالإنسان، والتي يقدم بموجبها أكثر الرجال تفوقاً كقربان للرب»(٣). والمجال لايبقى مفتوحاً بجهة واحدة، فمسألة العجز عن المسك بالصولجان وادارة الملكة الثيولوجيّة، يدفع بالملك إلى أن يكون ضحيّة «بعد قضاء فترة في الحلم»(٤). وهذا مايبرر للطرف الآخر الأقوى والأكثر شباباً – أي المتقمص الجديد في الصراع – خطواته ليقدم في سلم الصعود. وهنا لابد من الإشارة إلى دور الحلم من الناحية الأيتيولوجية في التفسير الذي افترضه المؤلف، بالرغم من أنه يرده في نهاية الفصل إلى التحليل الفرويدي، حيث تقع الأحداث في الحلم خارج حدود الزمان والمكان «فالبطل في الأسطورة كما هي حال صاحب الحلم، يخضع لتحولات سحرية ويقوم بأفعال خارقة، هي انعكاس لرغبات وأمان مكبوتة، تنطلق من عقالها، بعيداً عن رقابة العقل الواعي الذي يمارس دور الحارس على بوابة اللاشعور»(٥). في هذا القول محاولة أيتيولوجية مقنعة نسبياً، لايعتمدها المؤلف إلا بردها إلى الطوطم والتابو لدى فرويد، من ثم إلى العقدة الأوديبية. وإذا أخذنا بعين الاعتبار نظرية مالينوفسكي من أنَّ الأسطورة لم تظهر استجابةً لدافع

المعرفة والبحث، ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة، بل هي تنتمي إلى العالم الواقعي وتهدف إلى تحقيق نهاية عملية، فهي تروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما، أو أسرة أو نظام اجتماعي قائم وما إلى ذلك، فهي والحالة هذه عملية في منشئها وغايتها»(٦). وإلا فكيف نفسر مواصفات الضحية التي يقدمها الكتاب في الصفحة /٤١/، بحيث تكون من الأناس الأشراف ذوي الرتب العالية أولاً، وأن تكون على صورة الآلهة أو الإله الذي يجري تكريمه ثانياً، وإذا أضفنا هذين العاملين إلى ما ذكرناه سابقاً عن التضحية بالأشخاص الأقوياء الأكفاء، للاحظنا أنَّ رأي مالينوفسكي هو الأقرب للتفسير الذي طرحه مؤلف الكتاب في الأسطر الأولى من كتابه.

النظرة إلى القربان في البناء الأنتروبولوجي

لايفسِّرُ المؤلف سبب التطور الحاصل على رؤية الأساطير عبر تاريخيتها الأنتروبولوجية المعرفية لظاهرة القربان، ابتداءً من التضحية بالإنسان ذي الصفات المذكورة أعلاه، من ثم الانتقال إلى الضحية البديلة، فالقربان - الرقية، وعلاقة الإله بالدم، ورمزية الخبز والملح، وحتى ظاهرة الختان.... بحيث تم لاحقاً استبدال دم الأضحية بالنبيذ، واللحم البشري بالخبز، وحتى ظاهرة الختان... وأعتقد من ناحيتي بأن الرؤية البسيطة لهذا التطور مع بعض المنطقة تشير إلى التطور الحاصل في البناء الأنتروبولوجي المعرفي للإنسان، بحيث يبدو واضحاً اختلاف الموقع الذي يرسم للإنسان الآخر - القربان، في المنظومة المحددة للانسان الآخر في طوبولوجية التوزيع البشري لدى كل جماعة بشرية، بحيث لم يعد يحتمل التضحية بالإنسان من خلال فعل الأسرة ذي البعد التيولوجي الذي يمكن حسمه لمصلحة الإنسان ككائنٍ قابلٍ للحياة في حال عدم التضحية به، بل قابل أيضاً للقيام بأدوار ابداعية جليلة. وقد يطرح تساؤل مفاده بأنَّ رأي مالينوفسكي المطروح أعلاه يدفع باتجاه نقض البدائل خوفاً على فقدان مراكز «السلطة» بصورها الدنيا، فيمكن حينها أن يكون الجواب في التمثلات الأخرى

التي أخذتها طبيعة الصراع مع نمو وتعقيد النتاج الاجتماعي أو الجماعي، أو التطور الحاصل في البناء الأنتروبولوجي المعرفي، بحيث لم يعد الحلم متناهياً أي الواقع المجهول موضوعياً أم تماهياً معه بصوره ومظاهره المتناقضة إلا بالشكل الذي تحدده جملة الأفعال اللاشرطة والستريوتيبية المكتسبة من خلال الجماعة، وهذا مايوضح جانباً هاماً منه كتاب ايلينيك عن الفن عند إنسان الكهف. فهو ومن خلال حوالي خمسمائة لوحة موثقة دراساتها بكل الوسائل العلمية المعاصرة، ومحددة كرونولوجيتها وترتيبها الزمني وعمرها بما لايدع مجالاً للشك، تمتد زمنياً بين ٤٥٠٠٠ سنة قبل الميلاد وحتى الألف العاشر قبل الميلاد تقريباً، لم يشر إلى وجود أية لوحة أو نقش أو رسم أو تمثال، أو أي أثر يحمل في أحدٍ معانيه أو رموزه مظاهر القربان أن نمذجته أو تمثله. وهذا يؤكد أن ظاهرة القربان وتصورها اللاحق، والسياق الذي تمت فيه مرتبطة بالأساس بتداخل وتشابك العوامل الأيتيولوجية مع تغليب بيِّن لرأي مالينوفسكي، حيث يفسر ذلك من خلال التطور الحاصل في البناء الأنتروبولوجي الثقافي لدى الانسان، وعبر مكونات أنساق المخيال الاجتماعي، التي ارتبطت لاحقاً بسيطرة عشيرة أو أسرة أو نظام اجتماعي ما، وهذا لايعني أنَّ هذا الرأي لايحتمل العناصر الأيتيولوجية الأخرى، أو حتى يحاول أن ينفيها.

يقابل الأستاذ الربيعو العنف المتبادل لدى جيرار بمفهوم الرغبة في التطابق لدى فرويد، وبالعنف البديل اللاحق لدى لينهاردت وفيكتور تيرز. لكنه يعود ليضع سرير الفرويدية بدلاً من سرير بروكست، ويقيس عليه ويرد إليه، ويصب فيه كل الآراء التي من الواجب أن تكون فعالة في التفسير. فالطوطمية غير قادرة على التفسير دائماً إلا لمن يحمل سريره. وما محاولة رد الأفعال الأخرى ومسرى «الأحداث» المقدسة في أساطير الشرق العربي (القربان تحديداً) إلى فكرة الخطيئة ليست إلا محاولة للعبث في بنائنا الأنتروبولوجي المعرفي. فقياس آلية الصراع بين الأب والابن، وبين الإله الأدنى – الإله الأعلى، وبين إله العمل – إله القوة على فعل الخطيئة والتي لايتعب المؤلف نفسه في

البحث عنها وعن مسبباتها ومظاهرها، ليسّ إلا تكليساً وتثبيطاً لفعاليات فكرنا التي لايمكن أن تحد حركتها إلا الجبرية والقدرية التي يطرحها المؤلف في رأيٍ لا يحتمل رأياً آخر، حيث يقول وفي سياقٍ يفرضه هو مباشرةً: «وبذلك تصبح فكرة الخطيئة القاع الذي تنبثق منه حضارة الإنسان»(٧). فلماذا طلب الإله القربان من ابراهيم عليه السلام؟؟

بالرغم من أنّ المؤلف يقول: «فالقدرية تكشف هنا عن وجهها. إذ هي بالأساس دعوة للإستسلام والخضوع والنكوص على الذات وتقبل الأمر في محاولة ناجحة لإلغاء السؤال عن السبب.... وهذه هي ميزة الأدب الديني بشكل عام»(٨). إلا أنّه يدفعنا للإستسلام والخضوع والنكوص على الذات عندما يردُّ القاع الذي تنبثق منه حضارة الإنسان إلى فعل الخطيئة، أو حتى إلى فكرتها. وهنا نرى، بأن لابد من التذكير على مايبدو، وقبل تقبل فكرته في وضع التناسب الميتي بين الثور - والأب - والإله، وحتى نبتعد عن «ساطور» القدرية وفكرة الخطيئة الأولى والثانية، بأن رسوم ونقوش ولوحات وتماثيل وكل ما يتعلق بالفن عند إنسان الكهف، أي فن ما قبل العصر النيوليثي، حيث انتقل الإنسان بعدها إلى نتاجٍ جماعيٍ مختلف، فبدأ بتدجين الحيوانات وطور من تكنولوجية أدواته عبر الانتقال إلى العصر البرونزي.... وصولاً إلى الحضارات الجليلة التي يناقش أساطيرها هذا الكتاب، بأنّ معظم عناصر ذلك الفن العظيم والجبار، وعلى مدى أكثر من ثلاثين ألف عام، مثُّلتْ ونمذِجَتْ ورسَمَتْ حيوانات قريبةً مورفولوجياً من الثور نفسه إنْ لم يكن هو بالذات (العجول، الجواميس، التيوس الجبلية، حيوان الماموث، الوعول ذات القرون الطويلة....)، وبالتالي لم يكن هذا الحيوان بعيداً عن بذور الأسطرة الأولى. ومع ارتقاء البناء الأنتروبولوجي الثقافي، استبدلت رموز الأسطرة أو أُدخلت مكونات جديدة غير مفسرة أيتيولوجياً!!! من زاوية الرؤية الأحادية التي تظهر السلف البشري مردوداً للخطيئة الأولى بوجوده وبنتاجه. لكن بالرؤية البسيطة المتأنية - التحليلية نستطيع الإقرار بدور الصيد مثلاً في صياغة فن إنسان العصر الباليوليثي، أو

لاقط الثمار، ومن ثم الانتقال إلى تدجين الحيوانات، وبالتالي حل الكثير من ألغازها وأسرار حيواتها ومعاشها ونموها.... فهل بقيت عناصر أسطرة الثور كما كانت عليه قبل تدجينه؟؟ وهل يمكن نفي دور الانتقال إلى الرعي أو المجتمع الزراعي في تحريك العوامل الميتية في المخيال الموروث، وبالتالي في البناء الأنتروبولوجي المعرفي- الثقافي؟

من هنا، يمكن القول بأنَّ الأسطورة وتحريك عناصرها وتغيير بنائها المعرفي مرتبط باللولب الأنتروبولوجي الثقافي، ولا أقول مرتبط بالحضارة التقنية أو بالنمط أو التشكيلة الاقتصادية - الاجتماعية السائدة قطعاً، لأنَّ اللولب الأنتروبولوجي الثقافي يمكن أن يكون نامياً متطوراً جداً بدون أن يتبعه تطور موازٍ بالحضارة التقنية. وهذا لايعني أن هذه العوامل معدومة التأثير. ويمكننا التمعن قليلاً بقول مرسيا إلياد: (لنلاحظ أنَّ الإنسان القديم وشأنه في هذا كشأن الإنسان الحديث الذي يعتقد أنَّ التاريخ قد كونه، يعلن أنَّه نتيجة عدد معيّنٍ من الحوادث الميتية. إنَّ أياً منهما لايعتبر نفسه «معطى» صُنِعَ مرةً واحدةً وإلى الأبد، كما تصنع آلة على نحو نهائي. ولعل إنساناً حديثاً يفكر على النحو التالي: إنني أنا كما أنا اليوم، لأن عدداً معيناً من الحوادث حدثت لي. لكن هذا الحوادث ما كانت لتحدث لولا اكتشاف الزراعة قبل ٨٠٠٠- ٩٠٠٠ عام ونمو الحضارات البلدانية في الشرق الأدنى القديم، وفتح اسكندر الكبير لآسيا، وتأسيس أوغست للامبراطورية الرومانية، وتنوير غاليلي ونيوتن لمفهوم الكون، فهما اللذان مهدا الطريق أمام الكشوفات العلمية، وأعدا لنهضة الحضارة الصناعية، وقيام الثورة الفرنسية، وانتشار أفكار الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية التي «خربطت» العالم الغربي بعد الحروب النابليونية، وهلمَّ جرا)[٩] لاستنتاج ذلك، لكن للأستاذ الربيعو رأيٌ آخر، على الرغم من استشهاداته الكثيفة والمتتالية، والتي تشكل قوام كتابه، بمرسيا إلياد.

العقل، الأسطرة والاختباء خلف النص المبتور

في الفصل المعنون بحدود العلاقة بين الأسطورة والتاريخ في المصادر التاريخية العربية الإسلامية، يُدْخِلُ المتلقي في حديثٍ غير مترابط عن العقل، فيقفز من ستراوس إلى الجابري، ومن مرسيا إلياد إلى سارتر ممتطياً سلة من المصطلحات التي قيلت حول العقل ومنظومته وعلاقته بالتاريخ، ولاينسى أن يمرَّ على محمد عبده ومحمد أركون وعبد الله العروي بدون أن نستخلص وصفاً معرفياً يحاول الاستاذ المؤلف أن يوصلنا إليه، فيأتينا باعتراض ستروس على سارتر بأنَّ العقل التحليلي هو مرجع وركيزة العقل الجدلي، ويمرُّ بعد ذلك على رؤية الماركسية للتاريخ من ثمَّ إلى مواصفات الإنسان البريِّ، البدائي، البدئي من خلال ثلاثة مظاهر من حيث أنَّهُ يرفض أن يجعل من نفسه كائناً تاريخياً؟ ويرفض أن يمنح الذاكرة قيمة، ويرفض الحوادث التي ليس لها نموذج مثالي والتي تشكل الزمان الحسي في الواقع أخذاً برأي مرسيا الياد(١٠).

تُرى ما هو البناء المعرفي الذي تمتع به الإنسانُ البدائيُّ، البدئيُّ، البريُّ، بحيث يتمكن من خلاله صياغة ما لفعل الرفض من أن يجعل من نفسه كائناً تاريخياً؟ وهل ذلك مرتبطٌ ولو بالصيغ البدئية، بوعي الفرد والكتلة؟ هل يستطيع حتى الإنسان المعاصر برغم سويته الثقافية والمعرفية أن يرفض من أن يجعل من نفسه كائناً تاريخياً؟ أو هل يستطيع رفض منح الذاكرة قيمة؟؟ نسألُ ذلك ونحن ندرك بأن الإنسان الباليوليثي كان غير قادر على تمييز الفروق المعرفية بين الحلم والواقع (وأنا أرى، أنَّ تسمية الإنسان البدائي، البدئي البري وغيره من التسميات السائدة في الانتروبولوجيا لاتعبِّرُ كما تُعَبِّرُ تسمية الإنسان الباليوليثي).

إن فعاليات الفكر (تحليل وتركيب، تجريد، استنتاج، استقراء، وظيفية، بنائية....) واسمة للمنظومة المعرفية بأشكالها اللولبية المتسلسلة بدءاً من الإنسان، الباليوليثي (البدائي) وحتى المعاصر، وهي تشكل بشكلٍ مستقلٍ عن الإدارة آليات الربط بين منظومة العقل وتداخل الذاكرة الجمعية والمخيال

الاجتماعي وأنساق الاكتساب المعرفي حتى بشكلها العفوي التلقائي، بحيث تتداخل كل تلك المكونات لترسم سيرورة البناء الأنتروبولوجي المعرفي، وبالتالي، لايمكن إلا أن يكون العقل التحليلي جزءاً بنائياً من العقل الجدلي. هذا إذا قبلنا شرطاً، أنَّ التحليلي والجدلي في هذه الحالة سمات للعقل وليس من فعاليات الفكر. ومسألة اسقاط المكونات البنائية لفعاليات الفكر على منظومة العقل يفقدنا أدوات البحث والحوار، بحيث نضيع بين الأداة الفاعلة التي تتحرك انطلاقاً من مستويين، مستوى التراكم المعرفي المحدد لمسار الفعل اللاحق، ومستوى حركية الأداة في فعاليات الفكر في المقطع الزمني. وإذا كانت تلك الفعاليات لدى الإنسان البدائي - البدني - البري - الباليوليثي تخضع لاشتراطات حركيتها البدئية بما يتناسب مع السوية الأنتروبولوجية المعرفية أو الثقافية، فهي لم تكن في موقع إعادة التقييم الواعي للمتراكم في الذاكرة، من حيث تحديد تاريخيته كفعل، ثم إطلاقه في المقدس (المطلق)، لأن ذلك يحدد أنجع الطرائق والوسائل للتأقلم والمواءمة مع البيئة وظروفها، بما يتناسب مع حركية النمو في البناء الثقافي والمعرفي لدى الإنسان البدائي. فإذا كان هذا الإنسان يرفض أن يمنح للذاكرة قيمة، فكيف يمكنه أن يرفض الحوادث التي ليس لها نموذج مثالي؟؟؟

تُرى.... على أيِّ العوامل اتّكأتْ نماذجُهُ المثاليّة؟؟؟ وكيف عبّر عن اشتراطاته في ذلك؟؟

هل يمكن أن يتمّ ذلك بدون دور الذاكرة والمخيال بتقاطعهما؟؟ (وإذا كان هناك آلية أُخرى اكتشفها مرسيا إلياد أو الاستاذ الربيعو وبقيت على طاولاتهم ولم تنشر للقراء لتفسر رأيهم أمام المتلقي، وهذا مستحيل طبعا، فما علينا إلاَّ أن نندب مقدراتنا على الكشف لما يخبِّىءُ الباحثون أصحاب الأرائك الوثيرة كما يحلو للأستاذ نفسه أن يسميهم.

اذن، نحن أمام منطقة بسيطة تتطلب تنشيطاً أولياً لفعاليات الفكر، وإلاَّ كيف يمكننا أن نتقبَّل تلك الآراء التي تدفع إلينا مقطوعة أو معزولة عن جذورها،

إذا كان لها جذور، غير ملامح الاختباء خلف النص بتمثلات أيديولوجية محملة أصلاً على وعي تغييبي زائف.

تحميل الآخر سهواً أم عمداً؟؟

تُطْرَحُ لنا نتيجةٌ هامةٌ ينقلُها لنا الأستاذ الربيعو بالشكل التالي:

(إنَّ العلمَ الحديث والدراسات الأناسيَّة الحديثة تسعى إلى التَّأكيد على دور الأُسطورة – بالمعنى الأناسي للكلمة – في صنع التاريخ، باعتبارها إحدى الركائز الأساسية التي يستند إليها الفكر الحديث. فالتاريخ لاتصنعه أو تحركه الأحداث المادية الواقعية التي حدثت في الواقع، وإنما تحركه أوهامٌ وأساطيرٌ تأتي إما سابقة على الحدث أو متضمنة فيه أو لاحقةً عليه)(١١). ويردُّنا الأستاذ تركي علي الربيعو مباشرة إلى الدكتور هاشم صالح /حاشية ص١٨ في كتاب محمد أركون عن تاريخية الفكر الإسلامي أي أنَّ الفكرة المنشورة أعلاه منقولةٌ مباشرةً، حيث أنهاها الاستاذ الربيعو برقم (١٩) شارحاً ذلك في هوامش مراجع الفصل المذكور، وعندما عدنا إلى الصفحة (١٨) في هامش الدكتور هاشم صالح من كتاب أركون المذكور أعلاه فوجئنا بأنَّ الفكرة مُصاغة على الشكل التالي حرفياً:

(إحدى أهم الركائز التي يستند عليها الفكر الحديث تتمثل في تبيان دور الخيال أو المخيال أو الأسطورة – بالمعنى الأنتروبولوجي للكلمة – في صنع التاريخ. إنَّ التاريخ لاتصنعه **فقط** – أو تحركه – الأحداث المادية الواقعية التي جرت بالفعل، وإنَّما تصنعه **أيضاً** الخيالات والأحلام والأوهام التي تصاحب هذه الأحداث عادة أو تسبقها أو تأتي بعدها. إنَّ الأسطورة هي إحدى محركات التاريخ، تماماً كالصراع الطبقي أو كالعامل الاقتصادي. كانت وضعية القرن التاسع عشر قد احتقرت هذا العامل جداً بسبب من نزعتها العلموية «Scientiste». هذا لايعني بالطبع أنَّه ليس هناك من فرق بين العصور القديمة والعصور الحديثة، أو بين المجتمعات ذات البنى التقليدية العتيقة والمجتمعات ما

بعد الصناعية. من الواضح أنَّ تأثير الأسطورة والمخيال على الأولى هو أكبر وأشد تعبوية وفعالية منه على الثانية).

فكيف تمَّ تشويه الفكرة وبهذا الشكل ولماذا؟؟؟ ولماذا ردّها الأستاذ المؤلف إلى الاستاذ هاشم صالح ولم يتحمل ثقلها هو بالذات؟؟؟ بالقراءة البسيطة، نلاحظ أنَّ الأستاذ تركي الربيعو قام بما يلي:

١- حذف كلمة «فقط» من جملة (إنَّ التاريخ لاتصنعه فقط أو تحركه الأحداث المادية الواقعية التي جرت بالفعل)، وهذا يعني أن التاريخ تصنعه الأحداث المادية الواقعية التي جرت بالفعل، مضافاً إليها عناصر فعلٍ أُخرى، وبحذف كلمة (فقط) أصبحت الجملة كالتالي (إن التاريخ لاتصنعه - أو تحركه الأحداث المادية الواقعية التي جرت بالفعل). وهذا واضح تماماً، بحيث نفى نفياً قطعياً دور الأحداث المادية الواقعية، حتى أنَّه لم يترك لها حتى صفة المشاركة ولو الجزئية في صنع التاريخ. وهذا يتناقض مع ماقصده الدكتور هاشم الصالح وبشكل كامل وبيِّن.

٢- في الجملة التالية قام الأستاذ تركي علي الربيعو بحذف كلمة (أيضاً)، فصارت جملة هاشم الصالح (وإنما تصنعه أيضاً الخيالات والأحلام...) على الشكل التالي (وإنما تحركه أوهام وأساطير تأتي إما سابقة....) وحذف كلمة أيضاً قدّم أوهام وأساطير الأستاذ تركي بن علي الربيعو إلى سدة الفعل واحدةً وحيدةً. فبدلاً من أن تكون مضافةً إلى عناصر فعلٍ وتأثير أخرى، أصبحت وحيدةً تحيي وتميت وتخلق الأمم وتحرِّرُ الأوطان وتنشب الحروب وتغيِّرُ الأنماط وتشكل اللغات والدلالات... الخ.

٣- لم يأخذْ المؤلفُ العناصرَ الأُخرى المكونة لفكرة الدكتور هاشم صالح بحيث وضع الأسطورة أو المخيال مكونة من جملة عناصر أخرى لها فعلها في التاريخ من ناحية، من ثم الانتقال إلى صيغة المقارنة في تأثيرها وفعلها بين العصور القديمة والعصور الحديثة، فيقول الدكتور هاشم: (من الواضح أن تأثير الأسطورة والمخيال على الأولى /أي على المجتمعات ذات البُنى العتيقة/ هو

أكبر وأشد تعبوية وفعالية منه على الثانية /أي المجتمعات ما بعد الصناعية/). بحيث نستنتج بأن فعل المخيال أو الأسطورة كان أكثر نشاطاً وفعالية عند إنسان المجتمعات البدائية.

٤- يقول المؤلف «إنَّ العلم الحديث والدراسات الأناسية الحديثة تسعى إلى التأكيد على دور الأسطوة - بالمعنى الأناسي للكلمة - في صنع التاريخ باعتبارها إحدى الركائز الأساسية التي يستند إليها الفكر الحديث». في حين وردت الجملة لدى هاشم صالح لا كما ظلمه الأستاذ تركي، وذلك على الشكل التالي: «إحدى أهم الركائز التي يستند عليها الفكر الحديث، تتمثل في تبيان دور الخيال أو المخيال أو الأسطورة - بالمعنى الأنتروبولوجي للكلمة - في صنع التاريخ». وكم هو الفرق شاسعٌ بين (تبيان دور) و(التأكيد على دور). ففي «تبيان دور» نعني البحث والاستقصاء بهدف الإظهار، وهذا لا يعني التأكيد، فقد يكون الدور سلبياً. أما في «التأكيد على دور» نعني بأن التبيان انتهى، وأنَّ العلم الحديث (المُتَّهَمَ) يؤكِّدُ بعد أن تبيَّنَ.

وهنا، لابد لي أن أقول بأن الأسطورة لا تتطابق مع المخيال، فهي تشكل جزءاً من المخيال، لأن المخيال يتكون من عناصر عدة منها: العناصر الميتية (الأسطورة)، العناصر التيولوجية (مكونات القداسة) التي لا تتمتع بمواصفات الأسطورة، والعناصر الملحمية التي تتصف بآلية تحريك الزمن الملحمي بشكل مختلف عن زمن الأسطورة الثابت في معظم الحالات أو الدائري، بالإضافة إلى مكونات جزئية أخرى قد تكون شكلاً من أشكال الأساطير الزائفة ذات التمثل السياسي والحقوقي والجمالي والفني.... إلخ.

أمَّا من ناحيةٍ ثانية فإنَّ المخيال بشكلٍ عام ليس العنصر الوحيد المكون للبناء الأنتروبولوجي المعرفي أو الثقافي أو حتى ليس العنصر الفاعل الوحيد فيه، فمعه ترتبط الذاكرة كقيمة، في قدرتها على الاستقبال والتمثل والمواءمة والتشفير والإفراز.... ومعه ترتبط أيضاً السيكولوجية الجمعية المرتبطة اشتراطيا بأفعال لا شرطية وستريوتيبية وأسمة للإنسان ككائنٍ اجتماعيٍ،

ومنظومة العقل المنظمة لعلائق الحامل مع الأفراد المحيطين والجماعات الأخرى والطبيعة وأسئلتها....، بالإضافة إلى الارتباطات المتبادلة بين العناصر السابقة وفعاليات الفكر، وعلاقة هذه الأخيرة مع طرائق اكتساب المعرفة في المراحل الأولى لعتبات الأناسة المعرفية من ثم علاقة ذلك وارتباطه باللغة، ابتداءً من اللغات الرمزية والفونوتيكية الأولى، وانتهاءً باللغات المعاصرة بتعقيداتها الفقهية والأدبية والدلالية.... كحوامل معرفية شديدة التعقيد وسيرورة إشارية اجتماعية، بما يضاف إلى ذلك من مكونات وسمات قومية واسمة للكتلة ولطبولوجيتها في الكتلة الإنسانية عموماً، بحيث تتدخل عوامل لاحقة في نفس التداخل الشبكي المشروح، كعوامل الحقوقية وآليات الصراع القومي والاجتماعي وظروف البيئة وغيرها. فالأسطورة اذن، جزءٌ من جملة المخيال، وجملة المخيال جزء من منظومة أكثر شمولية واتساعاً. فلماذا يحاول الخطاب الزائف تغييب كل هذه العوامل واسقاط التاريخ - كلُّ التاريخ - على الأسطورة؟ بحيث نُحَوِّلُ الزمن بأشكاله كلها (الاجتماعي والثقافي والملحمي والإرهاصي....) إلى زمن ميتيٍّ يتركز في نقطة واحدة ثابتة لانتحرك، وإذا تحرك، فإنه يتحرك على محيط دائرة. والمؤلف نفسه يتناقض مع ما سبق وطرحه حيث يقول متناقضاً مع ماسبق من خطابه: (إنَّ الحدث الأسطوري ينزع باتجاه البداية، باتجاه ما هو بدئي، في محاولته إلغاء الزمن، وبالتالي إلغاء التاريخ، والاتجاه إلى أسطورة العود الأبدي...)(١٣). أية تناقضات يحملها الخطاب الذي يشتت فعاليات المنطق، ويزيفها باتجاه يدل على موقع التلطي خلف مفردات النص؟

وإذا كان الإنسان مكوناً من فعالية واعية وأخرى غير واعية، فأين هي الدلالة الأيديولوجية (كدلالة وعي زائف)؟ فمن المعروف بأن فعاليات الإنسان مكونة من سويات أفقية ثلاث، الأولى مستقلة عن الوعي والإرادة، والثانية تقع في منظومة الوعي لدى الإنسان، لكنها مستقلة عن إرادته، والثالثة مرتبطة بوعيه وإرادته. والتقسيم الأفقي لهذه الفعاليات اشتراطي، أي أن تداخلها فيما بينها لايحمل في داخله إمكانيات التصنيف الحسابي، لكنه معرفي (ابستمي)،

ولا يضيره بشيء إذا استخدمته براثن الوعي الزائف بأشكالها المتعددة. وإذا حمل البناء الأنتروبولوجي المعرفي في تاريخية أمة ما، سمات قومية متعددة ومحددة في سياق الاختلاف الممكن، فهذا لايعني إقامة التضاد بينها(١٣). فعندما يقول المؤلف: «وكثيراً ما يُعزى ذلك إلى أنَّ آلهة العرب لها تصور محسوس أكثر من كونها خلقا فنيا وابداعا له خصائصه الذاتية المتميزة»(١٤). فهذا يعني الإشارة إلى وجود العقل الموضوعي في إمكانية الأسطرة عند العرب في حقبة ما قبل الاسلام، وبالتالي لم يعد لشرح التقاطعات الحاصلة بين الأساطير أو جوهرها لدى كل الشعوب والتماثل في وحدة بناء الأسطرة أية أهمية، لأن القول السابق يحدد السمات القومية الموجودة أصلاً في امكانيات الأسطرة. وبالتالي يأتي النداء الذي يطلقه المؤلف حول إعادة كتابة تاريخنا بموضوعية، نداء يفتقد مصداقيته، لأن ما سبق في دراسة الأستاذ الربيعو يُحَوِّلُ كلَّ تاريخنا إلى الأسطورة، وبالتالي لا حاجة للبحث والحفر والتشييد والتنقيب، ولا حاجة أصلاً لطرح امكانية وجود قطيعة معرفية مع الفكر السابق للإسلام، فالجواب موجودٌ لدى مؤلف كتاب (الإسلام وملحمة الخلق والإسطورة) فهو يقول بصريح العبارة: التاريخ = الأسطورة..

كم هو حزينٌ هذا التاريخ الذي يحتمل كل هذه الأعباء ولاينهض من رماده في ظلام الهزيمة والتشتت والتشظي، مشيراً إلى كل خفايا الخطابات الزائفة التي تختبئُ خلف الانتقائية التغييبية وتحاول حرقَه أكثر؟؟؟!!!

المقارنة الستاتيكية:

إذا كان الخطاب الثقافي خطاب اقناع في حين (أنَّ الخطاب الديني - كل الخطابات الدينية - كخطاب مقدس لايهدف إلى إقناعنا في النهاية، بل إلى إخضاعنا، وإذا لم نخضع فنحن عصاة)(١٥). من هنا علينا الإنطلاق لطرح الرؤية الشمولية في حوار دؤوب يلقي بعيداً أسرة بروكست والساطير الأيديولوجية التي تختبىء خلف الخطابات الانتقائية، بحيث يحتمل الحوار كل الآراء وصولاً إلى مواقع مشتركة تحقق الحد الأدنى من إعادة كتابة التاريخ

العربي بالنظر إلى الفعل الثقافي كقيم روحية ومادية منتجة بضرورة انخراط الأمة العربية في عملية النتاج الاجتماعي. والكتابة الموضوعية تعني أول ماتعني، تناول الشروط الموضوعية بتاريخيتها بعين الاعتبار.

أما النظر إلى الخطاب الثقافي على أنه إعادة للأسطورة بحيث يصبح (كل نص مقدس يلازمه نصٌّ ثقافي يعيد انتاجه وتأويله)(١٦) شكلاً من أشكال الاسقاطات القسرية، لأن ذلك قد يحمل في داخله امكانية التواطؤ الأيديولوجي أو الحقوقي أو غيره. فلماذا علينا أن نهمل دور وعلاقة أسس الحضارة، بمفهومها المعرفي، بالبناء الأنتروبولوجي الثقافي للإنسان؟؟ ولماذا لا نأخذ دور المنظومة الحقوقية في القوننة والتقعيد والعرف في تنظيم المجتمع الذي تزداد علائقه تعقيداً؟؟ وكيف يقف العرف المعرقل متصارعاً مع المطلق في سيرورة حركة تمثله نحو بنية حضارية أرقى؟

كان الأجدر بنا أن نطرح منهجاً تطورياً مفتوحاً بدلاً من المقاربات الستاتيكية. كما كان الأجدر بنا عندما نناقش الحركية التاريخية لمجتمع عربي يمتد إلى أكثر من خمسة آلاف عام عمقاً في ثنايا التاريخ السحيق، أن نجيب على تلك الأسئلة بدلاً من تضييق الرؤية باتجاه الدور المطلق والوحيد للأسطورة فقط. فكيف يمكن أن نهمل عناصر التأثير المعرفي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي.... في تحديد ملامح اللولب الأنتروبولوجي الشمولي. فبدلاً من ردِّ فعل الطوفان في الأساطير إلى بنور الفعل الجمعي، وتراكب وتداخل أنساق النشاط الاجتماعي في مواجهة الطبيعة، نردُّهُ إلى فعل الخطيئة والدافع الجنسي والعقد الأوديبية.... وغيرها. يمكن أن يكون لهذه العناصر تأثير حتمي، لكن لماذا نهمل العناصر الأخرى، ولماذا نهمل دور الانسان وحاجاته ككائن قابل للمواءمة بالحالة الجمعية؟ ولو لم يكن كذلك لما استمرت حياة الإنسان أصلاً.

يمكن أن نضيف إلى ذلك أن مقومات التحليل السكوني – الستاتيكي التي اعتمدها الأستاذ الربيعو دفعته إلى دراسة مقارنة بين أنساق ديانة توحيدية وميثيولوجيات سابقة بآلاف السنين، وهنا لابد من التأكيد على أن

اسقاط تاريخية الأحداث أو إهمالها بشكل مقصود، كان المبرر الوحيد الذي اختبئت وراءه تلك المقارنة، بحيث أصبح ممكناً وبعد تحويل الزمن إلى نقطة ثابتة، والتاريخ إلى أسطورة، أن نُطابق بين عناصر الخلق التجريدية والموضوعية، وبين البناء المعرفي المقارن للديانات التوحيدية والميتولوجيات الأولى. ويمكننا انطلاقاً من ذلك أن نقارن بين المنظومات المعرفية السائدة حالياً وفكر الانسان البدائي ومنظوماته. فعندما تُثَبَّتُ الرؤية المعرفية بزاوية أحادية، تفقد تطورها وديناميكيتها، ويصبح ممكناً القيام بدراسة مقارنة اسقاطية وليس تطورية أو تحليلية بين مفهوم الألوهية في الفكر الاسلامي والفكر الأسطوريّ القديم[١٧]. فالدراسة الستاتيكية – السكونية، وبعد اسقاط تاريخية الحدث وجوهر حركيته تصبح عملية بسيطة حسابية. وهذا الأسلوب بالمقارنة، مرتبطٌ كما أسلفنا بأسطرة التاريخ – كل التاريخ –، وهنا يجب التفتيش والتنقيب والحفر عن الدوافع الأناوية التي جعلت طرق المقاربة أشبه ما تكون بسواطير (مطاوي) الجزَّارين ذات الحدين.

الفنُّ وموقعه في تناقضات الخطاب

في كتاب يان ايلينيك المشار إليه، والذي يدرس الفن لدى إنسان الكهف بالإضافة إلى السكن والأدوات والدفن، أكثر من (٧٠٠) لوحة، وكلها تحاكي الطبيعة أو الأشياء المحيطة بفنية عالية، يعجز حتى الفن المعاصر أن يرقى إليها. وتلك اللوحات والرسوم والنقوش والجداريات وغيرها من تماثيل صغيرة وكبيرة أو جداريات مشهدية عملاقة، كل ذلك ينقل إلينا المستوى الذي تحرَّكَتْ فيه (المدارس الفنية) من تجريدية وانطباعية ورمزية وتكعيبية وغيرها في حوارها مع الموضوع، وإذا كانت الملامح الابداعية التي انتقلت إلى صيغ تركيبية جديدة استطاعت الانتقال من الحيثيات الواقعية إلى قوام آخر، فقد اعتمدت على عناصر التحليل والتركيب في المنظومة الابداعية، بحيث تَنْتَقِلُ بعد أن تُفكك المواضيع المحيطة إلى جزئياتها، إلى تركيبٍ جديدٍ تماماً، قد لايكون موجوداً في

الطبيعة، لكن مكوناته الجزئية الأساسية موجودة فيها. حتى إذا اقتربنا إلى، أو انتقلنا إلى ما يُسمى المقاربة السيكولوجية للابداع لدى إنسان الباليوليث، فإننا نلاحظ وجود القدرة التركيبية (رسم وعلٍ بكفيّ إنسان بدلاً من الاظلاف مثلا)، وللاحظنا أيضاً، بأن تخوم الفصل بين الحلم والواقع لم تكن محددةً. وبالتالي، كان بإمكانه أن ينقل مظاهر تشكيل الحلم (مورفولوجياً) إلى حالة ابداعية فنية، قد تبدو للوهلة الأولى مُفْرِقَةً في رمزية بدائية جليلة. كل ذلك يُعَبِّرُ عن مناحي وأشكال ومظاهر الصراع مع الطبيعة في طموح ذلك الانسان للانتصار عليها، وهذا ما يدفع إلى درجة أرقى في السلم الحضاري، وبالتالي، البحث عن وسائط فنية أرقى... وهكذا.

يتمتع الفن، اذن، باستقلالية معينة تدفعه إليها شروط الابداع نفسه. لكنه لايمكن إلاّ أن يكون في حوار الموضوع أو مجالات انعكاسه وارتساماته في المخيلة البشرية. فكيف تكتمل الخارطة الجمالية لإنسانٍ موضوعٍ في غرفةٍ معزولةٍ، ومنذ ولادته، عن كل الأشياء المحيطة. هل سيتمكن من اللغة، والتقاط وسائط التعبير، وامتلاك أدوات التعبير الفنيّ؟؟. يقول الاستاذ تركي الربيعو: «إنْ محاكاة الطبيعة ليست فناً. إنْ الفنُ كما يقول هيغل ينتمي إلى روح الإنسان، وبذلك يعبر عن حقيقة أبدية»(١٨).

ويعود الأُستاذ المؤلف ليناقضَ نفسه بعد صفحتين حيث يقول: «إنَّ الإله البابلي مردوخ وجلجامش وأوتنبشم بطلُ الطوفان البابلي، يخلدون لا بوصفهم آلهة وحسب، بل لأنَّهم جسَّدوا انتصار الحضارة على الطبيعة في نفس الإنسان النازعة باتجاه ذلك، وهو عمل جدير بأن يخلِّده الفنّ»(١٩).

إنَّ التناقضات التي يسوقها خطاب الربيعو في كتابه المذكور، والتي جمع فيها الكثير من مقولات الفلاسفة والعلماء الأوروبيين، وربط بينها بالكثير من أحرفِ العطف، لاتدفعنا إلى ممارسة لعبة الاستغماية فقط كما يتَّهِمُ هو الفكر العربي بدراسة ماضيه، بل تَدْفَعُنا لإلغاء دور البشر في صنع التاريخ، وإلى الغاء دور هذه الأمة في انجاز أكبر صروح الحضارات العالمية تاريخياً.

فإذا كان:

– التاريخُ أسطورةً.

– والفنُّ محاكاةً داخليةً روحية ليست لها علاقة بالموضوع والطبيعة.

– وسيرورة البشر ملغيةً عبر تثبيت الزمن ميتياً ومحددة في قدرية الخطيئة الأولى والعاشرة ودوافع الهواجس الجنسية وهواجس الخلود.... الخ.

فكيف يمكن لحامل هذا الخطاب أن يدعو إلى التحرر قليلاً من ربقة السلَف الأيديولوجي الذي يحكمنا؟؟؟ لماذا لم ينطلق صاحب الخطاب نفسه من هذا السؤال؟؟ وأعتقد أنه يحتاج لا للتخلص فقط من ربقة السلف الأيديولوجي الذي يَتَمَتْرَسُ خلف كل جملة، بل عليه التخلص من ربقة اللاَّ علمية والتناقضات التي تختبئُ خلف كل جملة، وصولاً إلى ما يمكن أن أسميه، التجهيلية الشمولية.

في كشف التناقض

طبعاً لابد من وضع كل أشكال الخطاب الثقافي والمعرفي العربي على طاولة البحث والنقاش والنقد، وصولاً إلى الخطاب المفتوح، ولابد من التخلص من كل أشكال التمثلات الأيديولوجية والسياسية، وصولاً إلى:

١– تحديد كل نقاط التأصيل في البناء الأنتروبولوجي المعرفي العربي المرتبطة بحركية الزمكانية الاجتماعية للشعب العربي تاريخياً.

٢– تنشيط فعاليات الفكر، كأدوات للحفر والتنقيب والتشييد، وإزالة التكلس عن هذه الأدوات، وإطلاقها في مضمونها الإنساني الحركي الذي يكشف عن السمات المعرفية الجبارة في التاريخ العربي ومنظومات الأمة العربية معرفياً وثقافياً.

٣– تحديد أدوات الحفر في البناء الأنتروبولوجي انطلاقاً من صيغ مفتوحة غير متلطِّية خلف أسرَّة بروكست أو مطاوي الأيديولوجيات الساقطة حديثاً وقديماً، الكبيرة منها والصغيرة، بالإضافة إلى المومياءات المنتفخة.

٤– النقد التاريخي، كمرحلة أولى وصولاً إلى الامتلاك التاريخي للذات.

٥- النقد المعرفي (بامتلاك أدوات النقد المعرفية العربية) العربي للآخر، ومعالجة وصقل ومعاينة ما قدّمه هذا الآخر انطلاقا من قدرة منظوماتنا المعرفية على الاكتساب والمعالجة والاستيعاب في المنظومة نفسها.

٦- الحوار المفتوح للواقع العربي، بشروطه واشتراطاته الخصوصية، وتسمية الأشياء بواقعها وصولاً إلى كشف كل أشكال الاختباء والتستر التي تنتهجها الثقافات الطفيلية.

٧- تحديد حركية الحداثة كسيرورة مرتبطة بعناصر التأصيل في منظوماتنا، وناتجة لفعل النتاج الاجتماعي بأشكاله المختلفة، والثقافية ضمناً.

٨- إعادة التوازن لمنظومة العقل العربي في علاقته بالمخيال الاجتماعي والذاكرة الجمعية وتفعيله في حال التثبيط، ودفعه للعمل في حال الاستقالة.... وربطه تداخليا في آليات الاكتساب المعرفي بتحميلها اللغويّ والفنيّ عموماً.

٩- التركيز على خصوصية الواقع العربي وتحديد اشكالياتها، فكل المهتمين يعرف بأن للدكتور سمير أمين تحليله الخاص وموقفه المتميز تجاه ما يسمى «أسلوب الانتاج الآسيوي» وما دفعت إليه الماركسيات المبتذلة والميكانيكية من تلبيس ميكانيكي وقسري لأنماط وتشكيلات اقتصادية لواقعنا، بحيث تم تلبيسه شرائح وطبقات غير موجودة فيه أصلاً، وكلنا يعرف بأن هذا الرأي كان بموقع السجال والحوار، والفارق كبير جداً بين الحوار والسباب، وبين طاولة النقاش وسرير بروكست.

أضف إلى ذلك تحديد المرجعية بخصوصيتها أولاً، ثم بانفتاحها ثانياً. فكيف يمكننا أن نتهم بأن نصوص الاستشهاد التي ساقها فرسان الأيديولوجيا ذات تمحور أوروبي، ثم يقوم الاستاذ تركي الربيعو نفسه بدحضها بنصوص أوروبية، فيدحض رأياً لماركس بآخر لهيغل، ورأياً لسارتر بآخر لستروس.... بحيث يبدو الآخرون، الذين تبنى موقفهم المؤلف، وهم أوروبيون طبعاً، وكأنهم عروبيون أكثر بكثير من الباحثين العرب، لذلك كانوا حريصين (برأي الربيعو) على دحض التمركز الأوروبي، ونسي على أكتاف أي من الفلاسفة وقفت النازية والفاشية وغيرها في أوروبا.

نحن مُتَّفقون على أنَّ الأسطورة ليست مرادفةً لما هو خرافي وبدائي، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين أن نردَّها كما فعل الربيعو، وأن نبحث عن السائد المكافيء والموازي حينها لفلسفة الفن نفسه ومظاهر الابداع الإنسانية الأخرى، وعن الهيكلية المعرفية الأنثروبولوجية للسيرورة الثقافية في حينها.

إنَّ البحث في هذه النقطة هو نقطة الانطلاق لدراسة تاريخية تحريك الزمن الاجتماعي العربي وبمنهجية مفتوحة، دون القفز فوق مراحل التاريخ (فلقد كان الاستاذ تركي الربيعو لطيفاً ورقيقاً جداً، مثلاً، أثناء حديثه عن الاستعمار العثماني، الذي لم يكن أرحم، وأرفق من الاستعمار الأوروبي) وكأن ذلك الاستعمار كان الهدف والمستهدف من تحصين الخيول الأوروبية، فيقول:

(... وهو تراثٌ يمتدُّ من عصر النهضة الأوروبية حتى القرن التاسع عشر، والذي ما انفك لحظة وهو يبحث عن أوجه مقارنة بين نموذج الدولة العثمانية وبين مثيلاتها في الغرب، خاصة وأن هذه الدولة شكلت مصدر تهديدٍ وخطرٍ امتدا على مسافة أربعة قرون، وهذا من شأنه أن يضع نقطة استفهام واضحة وكبيرة ودالة على انحياز هذا التراث السياسي في تحليلاته ومسيرته الفكرية وبشهادة مؤرِّخيه)(٢٠).

مانعرفه جميعاً من التاريخ بأنَّ الاستعمار العثماني لم يتَّجه بجيوشه نحو بحر المانش، وإنْ كان قد احتلَّ بعض المناطق في شرق أوروبا كتحصين لحدوده الغربية والشمالية. لكنه بالتأكيد سحق كلَّ الأشياء النيِّرة (أو حاول ذلك) في تراثنا العربي على مدى أربعة قرون من التنكيل والتجهيل والقتل، هذا من ناحية، أمّا من الناحية الأخرى، كيف يمكن أن نقول بأنَّ الاستعمار العثماني (الاستاذ الربيعو يقول الدولة العثمانية) كان مصدر تهديدٍ وخطرٍ على أوروبا، امتدا على مسافة أربعة قرون مما أدى إلى انحياز التراث السياسي في تحليلاته ومسيرته الفكرية. فلماذا لا يكون في وطننا الذي وقع تحت نيره مباشرةً لمسافة أربعة قرون، مصدر انحيازٍ نحو صقل وتحريك منظومة عربية معرفية قادرة على إعادة الحركية للتاريخ العربي، أم أنْ الاستعمار العثماني لم يكن استبدادياً برأي الأستاذ الربيعو؟؟؟؟

ألم تدفعنا الهزيمةُ، والجغرافيةُ المنزلقة، والتصحر القسري..... بعد، إلى إعادة النظر بآلية تفكيرنا؟؟ أم سنبقى نختبيءُ خلف الجمل المبتورة، والآراء المشوّهة قصداً بهدفِ الإيغال أكثر في دُغْلِ التجهيل والتشظي؟؟

الهوامش والمراجع

(١)- تركي علي الربيعو، الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، المركز الثقافي العربي- بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب).

(٢)- المصدر نفسه، ص /٧/.

(٣)- المصدر نفسه، ص /٩/.

(٤)- المصدر نفسه، ص /٩/.

(٥)- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى - سومر. الطبعة السادسة، ص /١٨/.

(٦)- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى - سومر. الطبعة السادسة، ص /١٧/.

(٧)- تركي علي الربيعو، الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة، الطبعة الأولى - ١٩٩٢ المركز الثقافي العربي - بيروت /لبنان/، الدار البيضاء /المغرب/. ص /٢٠/.

(٨)- المصدر السابق، ص /٢٠/.

(٩)- مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان، الطبعة الأولى - ١٩٩١ - ص /١٦/.

(١٠)- تركي علي الربيعو، الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة. ص /٦٨/.

(١١)- المصدر السابق، ص /٧١/.

(١٢)- المصدر السابق، ص /٨٢/.

(١٣)- المصدر السابق، ص /٧٢/.

(١٤)- المصدر السابق، ص /٧٣/.

(١٥)- المصدر السابق، ص /١٢٥/.

(١٦)- المصدر السابق، ص /٧٢/.

(١٧)- المصدر السابق، ص /١٤٤/.

(١٨)- المصدر السابق، ص /١٧٧/.

(١٩)- المصدر السابق، ص /١٨٠/.

(٢٠)- المصدر السابق، ص /١٧٦/.

الدراسات والبحوث

العالم الثالث تحت مظلة التبعية

عزت السيد أحمد

إن قدرة أية قيادة سياسية على اتخاذ قرار حرٌ ومستقل، منسجم مع مصالحها الوطنية والقومية. مرتبط ارتباطاً وثيقاً ، وصميمياً غير منفك بمدى استقلالية بلادها عن العلاقات التبعية مع أيّ بلد آخر،

* عزت السيد أحمد: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفلسفية والسياسية، له عدد من المؤلفات منها: «كيف ستواجه أمريكا العالم»، « الأمم المتحدة بين الاستقلال والاستقالة والترميم». ينشر في الدوريات العربية والمحلية.

وهذا مايفسر جرأة بلد صغير أو فقير أو ضعيف نسبياً، على الوقوف بندية أمام دولة عظمى في المسائل المصيرية، ويفسر في الوقت ذاته رضوخ دول كبيرة أو غنية، وربما قوية، لدول أخرى.

لعل التبعية واحد من المصطلحات أو المفاهيم الأقل احتواءً على مسائل خلافية توقف الباحثون عندها كثيراً، وليس هذا فحسب، بل إن معظم المسائل الخاصة بمشكلة التبعية مسائل اتفاقية أكثر منها خلافية، وإن كان من تباين في الآراء حول معظم هذه المسائل، فإن التباين ليس جوهرياً بحيث يسوغ لنا إدراجه ضمن المسائل الخلافية، وإنما هو من باب الإغناء والتنويع في زوايا الرؤية والمعالجة، وإيلاء بعض الجوانب أهمية على الجوانب الأخرى -هذا بغض النظر عن بعض الاتجاهات الإيهامية لمنظري الرأسمالية، ومسوغي التبعية- وهذا أمر جد طبيعي لأنه مرتبط بذاتية الباحث إلى حد ما، وإلى تجربة التبعية التي لعبت الدور الأكبر في صياغة وبلورة أفكاره إلى حد بعيد، ولا سيما أن تجارب التبعية متباينة، ومتفاوتة المستويات والدرجات والكيفيات.

إن تبعية الدول الزراعية غير تبعية الدول النفطية، وتبعية الدول النفطية خلاف تبعية الدول الغنية بالثروات المعدنية، وهلم جراً...، وإن كانت تنتظم جميعها حول محور واحد، هذا إلى جانب التفاوت في درجات التبعية بين الدول ذات النمط التبعي الواحد[1] تبعاً لمقاييس متعددة تلعب الدور الحاسم فيها مجموعة من المؤشرات التالية:

١- الانكشاف الاقتصادي.

٢- أهمية الصادرات.

٣- التركيز السلعي للصادرات.

١- يجب أن نميز بوضوح بين أنماط التبعية وأشكالها، وإن كان من تداخل شديد بينهما بسبب الآليات المستخدمة في تكريس التبعية، بحيث تدمج هذين المفهومين في بوتقة واحدة، وهذا غير دقيق، فأشكال التبعية هي الصور التي تلبسها التبعية وتبدو من خلالها، وهي متشابهة جداً، وإلى حد بعيد بين مختلف التوابع على تباعدها وتباينها، أما الأنماط فهي المحاور الرئيسية التي تنتظم حولها علاقات وروابط التبعية بين التابع والمتبوع

٤- تصدير السلعة الرئيسية بشكلها الخام.
٥- تنوع الصادرات وتركيزها.
٦- التركيز الجغرافي للصادرات.
٧- التركيز الجغرافي للواردات»[1].

وسوى ذلك من المؤشرات التي تجعلنا نتردد ونتروى عند كل محاولة لتعميم ما نصل إليه من نتائج في هذا الصدد.

ولكن المشكلة تكمن في حقيقة الأمر حول مسألتين هما الأهم على ما أعتقد، وهما علاقة التبعية بالتخلف، والبدائل المقترحة للخلاص من التبعية، وجدوى هذه البدائل، وقدرتها على تحقيق الغايات المعقودة عليها، والصعوبات التي تعترضها، وهذا ما نتمنى أن تتاح لنا العودة إلى معالجته بصورة أوفى في دراسة لاحقة.

والآن: ماهي التبعية؟

لايبتعد المعنى الاصطلاحي كثيراً عن الدلالة اللغوية التي تشير إلى، اقتفاء أثر الغير اقتداءً وتقليداً لا ابتداعاً وتجديداً، **فالتبعية بالمعنى الاصطلاحي هي جملة الترابطات متباينة الأنواع والمستويات بين بلدين، تقيد أحدهما -التابع- بمجموعة من القيود تجعله تحت رحمة البلد المتبوع. وتعمل على تسخير إمكاناته وطاقاته لتعزيز مصالح البلد المتبوع، على أن هذه القيود قد تكون بصورة مباشرة عن طريق المعاهدات والاتفاقيات والامتيازات.... أو بصورة غير مباشرة عن طريق آلية الهيكلية الاقتصادية المهشمة في البلدان التابعة، التي فرضتها البلدان**

١- انظر ذلك مفصلاً في: د. محمد أزهر سعيد السماك: قياس التبعية الاقتصادية للوطن العربي وتأثيراتها الجيوبوليتيكية المحتملة -مجلة المستقبل العربي- بيروت - العدد ٩/٩١ -١٩٨٦- ص (٦١-٨١).

المتبوعة لتحقيق الأغراض التي تشرئب إليها في ومن هذه البلدان، كما أنه ليس بالضرورة أن تكون تبعية التابع محصورة بمتبوع واحد، فقد تكون جملة الترابطات المؤدية إلى التقيد، مع أكثر من بلد واحد، وهذا ماهو واقع فعلاً، مع التفاوت في درجات التبعية لكل واحد منها.

وبهذا المعنى يسوق لنا (دوس سانتوس –Dos Santos) تعريفاً للتبعية يقول فيه: «إن التبعية (دينامية – آلية) داخلية وخارجية تتكيف بمقتضاها الهياكل الاقتصادية والاجتماعية في المجتمعات التابعة وفقاً لحاجات المراكز الرأسمالية المتقدمة، ويقود هذا التكيف المتواصل»[1] أي إعادة انتاج وتوليد التبعية من داخل المجتمعات التابعة بحد ذاتها، وفق آليات مختلفة تأتي وفاقاً لمصالح البلدان المتبوعة تماماً كما لو أنها هي التي تصوغ القرارات السياسية والاقتصادية.

ولكن (سانتوس) لايلبث أن يقدم لنا تعريفاً آخر أشد إفصاحاً عن حقيقة التبعية، فيقول: «هي حالة ما تكشف عن أن اقتصاد بعض الدول يرتبط بتوسع ونمو اقتصاد دولة أو دول أخرى، وتتخذ علاقة التشابك (التداخل) بين اقتصاد دولتين أو أكثر، وبينهما والتجارة الدولية شكل التبعية عندما تستطيع بعض الدول المهيمنة (أو المسيطرة) أن تتسع وتنمو ذاتياً، في الوقت الذي لاتستطيع الدول الأخرى التابعة أن تفعل ذلك إلا كانعكاس لتوسع ونمو الاقتصاد المهيمن»[2].

١- Dos. Santos: The structure of Dependence American Economic Review, Vol, IX- no 2- 1976, p.226.

٢- ibid: p. 231- 236.

أسباب التبعية:

وإن كان ليس يعنينا كثيراً هنا أن نخوض غمار تفاصيل النشأة التاريخية للتبعية، فمن الضروري بمكان أن نبين أسبابها التي تمثل في حقيقة الأمر محور الارتكاز في استمراريتها.

لقد بدأ البحث عن المستعمرات والسيطرة الاستعمارية لنهب ثروات وخيرات الشعوب، مع تصاعد وتائر نمو الرأسمالية الأوربية، والتنافس، بل والصراع فيما بين الرأسماليات المختلفة في سبيل البقاء[1] ولأن البقاء للأقوى، والأقوى هو الذي يستمر في ميدان المنافسة، والاستمرار في المنافسة يعني انتاجاً بضائعياً سريع النفاذ في الأسواق وهذا ما لايتم إلا برخص البضائع المنتجة إلى جانب جودتها القياسية... وهذا هو الأمر عينه –إلى جانب عوامل فرعية أخرى– الذي دفع بالرأسماليات المختلفة إلى البحث عن أرخص المواد الخام والأولية، فكان الاستعمار أنسب الحلول وأفضلها، **لتغدو المستعمرات بهذا المعني نسغ الحياة الرأسمالية الذي غذاها وأنماها، رغماً عنها لا بإرادتها.**

وللغرض ذاته عملت الدول الاستعمارية على تكييف وتكريس الأنماط والهياكل الاقتصادية في المستعمرات على نحو يخدم ويعزز مصالحها حتى بعد خروجها من هذه المستعمرات، وهو الأمر الذي كانت تدركه تماماً، وفي ظل ذلك أيضاً نشأت الترابطات التبعية التي يمكن أن نسمها بأنها ترابطات تاريخية لجملة من

١– وإن كان يتفق تفسيرنا هذا إلى حد بعيد مع التفسير اللينيني لنشأة الاستعمار إلا أنه لابد لنا أن نأخذ بعين الاعتبار عوامل أخرى لعبت دورها في ذلك. منها آراء منظري المدرسة التجارية التي قالت بأن الثروة هي الذهب وغنى الدولة وقوتها مرتهنتان بمقدار ماتمتلك من هذه الثروة. ورأوا أن تكوين هذه الثروة إنما يكون بإدخال الذهب إلى الدولة ومنع إخراجه، وبالتصدير ومنع الاستيراد.. ولما كان ذلك صعباً مع الجوار لأنها دول منافسة، كان البحث عن المستعمرات التي تقوم بهذه الوظيفة.

الظروف والمعطيات الموجهة والمتراكمة، أي أنها «نشأت نتيجة السيطرة والتفاعل والترابط والصراع بين دول رأسمالية في المركز، ودول محددة في الأطراف[١] تختلف في أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والطبقية... وقد تغيرت علاقات التبعية وتحددت بصفة دائمة نتيجة للتطورات في النظام الرأسمالي في المركز، وكذلك نتيجة للتطورات في دول الأطراف»[٢].

قد يعتقد البعض من خلال ما توحي به لفظة التبعية أن الدول التابعة تعيش عالة على الدول المتبوعة باعتمادها عليها وتحميلها أعباء فوق أعبائها، وهذا ما كانت تروج له الحملات الاستعمارية، من أن غاية الدول المستعمرة (بكسر الميم) إنما هي انتشال شعوب الدول المستعمرة (بفتح الميم) من براثن الجهل والتخلف، وهذا ما هو مخالف للواقع تماماً، **لأنه يغيب عن أذهاننا اللفظة التاريخية المقابلة للتبعية، وهي التطفلية، وهنا ينكشف أمامنا زيف المقابلة التي درجنا والكثيرون على استخدامها، تابع ومتبوع، وتظل التبعية مصدراً لامقابل له.**

إن المقابلة الحقيقية المتجسدة واقعياً هي تبعية وتطفلية وتابع ومتطفل، لأن الذي يعيش عالة على الآخر هو الدول المتبوعة، بل المتطفلة، لا الدول التي هي في حقيقة الأمر رحم ابتلي بالحبل بأجنة الآخرين، يغذيها وينميها ويتحمل آلام مخاضها، ليقدم للغير بعدما أدمته جاهزة ناجزة.

يتجلى تطفل دول المراكز الرأسمالية باعتمادها شبه الكلي على دول الأطراف في بناء ذاتها ونموها وتكاملها وامتلاكها عناصر القوة، وذلك عن

١- يرجع الفضل في ابتداع هذين المفهومين (المركز، center- والأطراف، -peri pherg) إلى الاقتصادي الأرجنتيني (راؤول بريبيش -Raul Prebisch)، ثم الاقتصادي الأمريكي (أندريه چوندر فرانك -Andre Gunder Frank) متخذاً لذلك ألفاظاً أخرى: (المراكز الرأسمالية -Metropole- والأطراف -التوابع- Satellites)، على أن اقتصاديناً الكبير سمير أمين هو الذي أشاع هذين الاصطلاحين وأفاض في معالجتهما.

٢- د. إبراهيم سعد الدين عبد الله: النظام الدولي وآليات التبعية في إطار الرأسمالية المتعددة الجنسيات -المستقبل العربي -بيروت العدد ٩٠/٨ - ١٩٨٦ - ص٨٥.

طريق نهب ثرواتها وخيراتها لتعيش هي في حالة نعيم وترف، وتعيش دول الأطراف حالة الشظف والتقشف والفقر والعوز. أو الغنى الزائف المكرس لتوطيد مصالح دول المركز، والوسائل المتبعة في ذلك متعددة ومتنوعة، منها الاستثمارات وحقوق التصنيع وخدمة الديون وفوائد الأموال المودعة في مصارف دول المركز... وهلم جرا مما يستتر وراء أمثال هذه السجف، وفي دياجي الكواليس.

وهنا يجدر التنويه إلى حقيقة جد أساسية وهامة. وهي «أن نمو البلدان الاستعمارية وتخلف التوابع ليسا بعمليتين منفصلتين، وإنما هما وجهان لعملة واحدة، وأنه كلما زادت قوة العلاقات فيما بينهما، قلت فرص نمو التوابع، وعلى العكس من ذلك فإن الفترات التي ضعفت فيها الصلات بين المراكز والتوابع كنتيجة للصراعات الدولية، شهدت التوابع فيها أعلى درجات التصنيع والتطور»(١).

وبهذا المعنى الذي ذهب إليه (أندريه فرانك) يقول الدكتور (سمير أمين): «ففي حين أن التطور في المركز نمو، أي أن له فعلاً دمجياً تكاملياً، نجد أن التعاظم في الأطراف ليس نمواً، لأنه يضعضع البنية الاقتصادية عوضاً عن رصها، لأن تعاظم الأطراف المبني على الاندماج في السوق العالمية هو بالمعنى الحقيقي نمو التخلف»(٢).

ولذلك فإننا نتفق تماماً مع الدكتور (إبراهيم سعد الدين) فيما ذهب إليه من أن «استمرار التبعية في المرحلة الراهنة، وتجددها يستند بصفة أساسية إلى اعتماد الدول المتخلفة المتزايد على التجارة الخارجية، وزيادة اندماجها في السوق الرأسمالية العالمية، وسيطرة الدول الرأسمالية سيطرة كاملة على تلك

١- د. إبراهيم سعد الدين عبد الله: حول مقولة التبعية والتنمية الاقتصادية -مجلة المستقبل العربي- بيروت -العدد ٧/٨- ١٩٨٠ -ص٩.

٢- د. سمير أمين: التراكم على الصعيد العالمي -نقد نظرية التخلف- ترجمة حسن قيسي -ط٣- بيروت -١٩٨١ -ص٤٤.

الأسواق، وباستثناءات محددة، فإن الدول المتخلفة في مجموعها لم تزل ترتبط بنيوياً بالسوق الرأسمالية العالمية، في إطار تقسيم العمل الدولي السائد، ويعني هذا أنها تخضع لقوانين وأجهزة السوق الرأسمالية الدولية التي هي جزء لايتجزأ منها.

ويعتمد رأس المال الدولي في المرحلة المعاصرة على آليات تلك السوق، وعلى الأجهزة الأخرى المعاونة في تأكيد سيطرتها على الدول الأقل تقدماً، واستمرارها»(١).

إننا في واقع الأمر أمام مشكلة كبيرة، إذ البدهي من خلال ماسبق أن دولاً هذا حالها من الاعتياد على نهب ثروات وخيرات الشعوب بأبخس الأثمان وأيسر السبل، والإدمان على امتصاص واستنزاف دماء الشعوب لتغذية وإرواء شرايينها، لن تتخلى عن هذا الدور بهذه السهولة، وبالتالي فإنها لن تقبل أبداً أن تتكيف مع ماتضعه وتقرره هذه الشعوب من خطط وبرامج تمكنها من وضع يدها على ممتلكاتها وثرواتها لتوجهها بما يخدم مصالحها، وتستفيد منها استفادة المالك الحقيقي، بل إنها تلجأ إلى السلوك المخالف تماماً، إنها تطالب دائماً الدول التابعة أو دول العالم الثالث بالتكيف مع المخططات والبرامج التي ترسمها هي، بل إنها تفرض عليها هذا التكيف بمختلف الصور والأشكال الممكنة، ويتجلى ذلك بصورة بينة من خلال أشكال التبعية.

في أشكال التبعية

إن الحديث عن أشكال التبعية جزء أساسي وهام من الحديث عن التبعية، لأنها التجسد الواقعي لها، فهي المظاهر أو الصور التي تتبين لنا من خلال معاني التبعية وأبعادها الحقيقية، ورغم ذلك فإننا لن نسترسل في الحديث عن هذه الأشكال، ولاسيما أنها تنطوي على حقائق وأرقام إن خفيت دقائقها عن الأذهان فإن معالمها العريضة ماثلة أمام العيان والأذهان، على أن عدداً غير قليل من عامة الناس قد تفوته أهمية هذه الحقائق وأبعادها الخطيرة.

١- النظام الدولي وآليات التبعية... - م.س -ذاته.

إن ما نود الإشارة إليه الآن هو جملة من النقاط المهمة والأساسية للحديث عن أشكال التبعية، وتبيان أبعادها الحقيقية متوخين إنابتها عن أشكال التبعية بحد رسومها، والتي يمكن الرجوع والإطلاع عليها في كثير من الكتب والمصادر التي أناطت هذا الموضوع بعنايتها، وهذه النقاط هي:

أولاً: إن النقطة الأولى، ولعلها الأهم تتجلى في عدم **الانفصال بين التبعية وأشكالها، لتغدو الأشكال مجرد أثواب تتمظهر التبعية بها**، ذلك أن الترابطات والعلاقات التي تعبر عن ماهية التبعية إنما هي الإطار النظري لها، والأشكال هي التجسدات أو الإطار الواقعي والفعلي لها، وبذلك لابد أن نضيف إلى تعريف التبعية الذي أسلفناه قولنا: «والتي تبدو بأشكال متعددة ومختلفة».

ثانياً: إن التقسيمات التي يوردها الباحثون ويطنبون في الحديث عنها هي من قبيل التقسيم النظري، لا أكثر، ذلك أننا لا نجد في الواقع تبعية تجارية محضة، ولا تبعية مالية خالصة، ولا إلى ما هنالك من أشكال التبعية، لأن كل هذه الأشكال متداخلة ومتشابكة مع بعضها البعض بصورة معقدة، إلى الحد الذي يفرض علينا عند تناول أي شكل من هذه الأشكال أن نعرج على بعض الأشكال المتبقية بصورة أو بأخرى، وكثيراً ما نجدنا مضطرين لتدعيم آرائنا وأقوالنا أثناء الحديث عن أحد الأشكال إلى الاسترشاد والاستعانة بمعطيات أشكال التبعية الأخرى.

وليس هذا فحسب بل كثيراً ما يحدث الخلط بين المعطيات عند بعض الباحثين، فنجد مثالاً ما قد استخدم مرة في التبعية التجارية وأخرى في التبعية المالية وثالثة في التبعية الاستثمارية... أو نجد مثالاً يستخدم بآن واحد في التبعية الثقافية والتبعية الاعلامية والتبعية السياسية...

وسواء كان هذا الخلط مبرراً أم غير مبرر فإنه دليل على التشابك والتداخل بين أشكال ومظاهر التبعية المختلفة والمتعددة، على ألا يفهم من ذلك أن الحديث عن أشكال ومظاهر للتبعية أمر غير مسوغ، أو لا يستند إلى أرضية واقعية، بل العكس تماماً، هو هام وضروري، ولكل شكل أرضيته الواقعية.

ثالثاً: إذا كان الحديث عن أشكال للتبعية أمراً ضرورياً فليس يعني ذلك ضرورة التدقيق والاتفاق على تأطير هذه الأشكال وتصنيفها وفق نموذج موحد لا خلاف عليه، وبالتالي فإن مانجده من خلافات وتغايرات في التصاريف والتقسيمات التي يوردها الباحثون ليست جوهرية تستحق الوقوف عندها كثيراً، بل ولايوجد ما يبرر اعتبار مثل هذه الخلافات جوهرية، ولاسيما أنها في الأغلب الأعم لاتكون إحصائية، بل ترمي إلى الإيضاح والتبيان كنماذج دلالية مؤكدة، ومن ثم فإننا لانميل أيضاً إلى اعتبار التباين في التسميات الذي نجده أحياناً، تبايناً جوهرياً يستحق الوقوف عنده كثيراً، اللهم ما لم ينطو على تناقضات جلية كانت أم خفية.

رابعاً: إن تداخل هذه الأشكال وتشابكها لايعني بالضرورة أنها تظهر في الدولة التابعة على الوتيرة ذاتها، أو على درجة واحدة أو متكافئة، كما لايعني أيضاً أنها تتخذ في كل هذه الدول التابعة مظاهر واحدة أو متماثلة تماماً، فقد يطغى شكل على آخر ويبدو أشد تفاقماً من بقية الأشكال.

خامساً: إن الشكل الأكثر ظهوراً والأشد طغياً على الأشكال الأخرى مرتبط بمؤهلات البلد التابع ووضعيته الاقتصادية المشخصة من جهة، وبمدى أهميته الاستراتيجية لدول المراكز الرأسمالية من جهة ثانية، ونعني بذلك مدى غنى البلد والثروات المتوفرة فيه، والبنية الهيكلية للنشاط الاقتصادي فيه، وما يمكن أن يؤديه لدول المراكز الرأسمالية من خدمات على مختلف الصعد.

سادساً: كلما تفاقمت التبعية في شكل من الأشكال وتعمقت أدى ذلك إلى جر البلد إلى خلق وتكريس الأشكال

التبعية الأخرى وتعميقها شيئاً فشيئاً، وبالتالي فإنه من القليل النادر أن نجد بلداً تجذرت فيه مثلاً التبعية التجارية وتفاقمت دون أن يكون على نصيب وافر من التبعية المالية والتقانية وسوى ذلك... ومثل هذا ينطبق أيضاً على بقية الأشكال الأخرى.

سابعاً: وأخيراً، **كلما تجذرت هذه الأشكال وتأصلت في بنى الدول التابعة، كان دورها وتأثيرها أشد خطورة في مختلف بنى الدولة:** السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية... وكانت الدولة أشد خضوعاً وخنوعاً، وكان بالتالي الخروج من ربقة هذا الاستبداد والقهر المعلن بغير اسمه، أمراً أشد صعوبة، لأن الدولة التي يتفق لها ذلك، إذ ذاك لاتمتلك بنية داخلية متماسكة تمكنها من الانتصاب دون الاستناد إلى الغير، حتى الثورة التي يعتبرها الكثيرون أنجع الحلول للتخلص من التبعية، لن يكتب لها الدوام والاستمرار ما لم تتضافر لها عوامل وجهود خارجية لاتكون غايتها التطفل، تملء فجوة الاتكالية وتسد ثغرات النقص والترهل والهشاشة في الهيكل الاقتصادي على الأقل، حتى تستطيع الوقوف وحدها.

في آثار التبعية

إن الآثار الناجمة عن التبعية والمترتبة عليها لاتنحصر في جانب أو قطاع واحد، وإنما تمتد لتشمل مختلف جوانب الحياة، بتباين صعدها ومستوياتها وأجزائها، كالداء العضال الذي ما إن يتمكن من عضو في الجسد حتى يستشري في كل أوصاله، وإنه لمن أفدح الأخطاء وأعظمها أن نعتقد أن ثمة أثراً واحداً ينطوي على شيء من الخير أو الفائدة، اللهم إلا إطلاعنا على مدى القهر والذل والتخلف الذي نعيشه رغم أنوفنا، وكأننا لا حول لنا ولا قوة، «لقد سحقت التبعية إنسانيتنا -نحن العرب- بما فيه الكفاية، وبقدر ما تستمر عملية السحق هذه تطول أزمنة التخلف وتزداد صعوبات التحرر، فلا يجوز انتظار حل من الغرب الذي يصر على علاقات التبعية، إن التبعية ليست مجرد سلب الموارد والأرض والممتلكات، إنها قبل كل شيء سلب لإنسانيتنا وهويتنا بالذات،

ولطاقاتنا على النمو والإبداع والتفتح على العالم، نحن في نظر الغرب ساحة لا إنسانية سطحية، ومجرد مورد وسوق، هذا هو كل اهتمامه بنا»[١].

إن آثار التبعية كلها خطيرة ومدمرة، وكلها تتجه لتكرس وتجذر التخلف والضعف في مختلف صعد الحياة الاقتصادية والسياسية والعلمية والتقانية والاجتماعية والنفسية والأخلاقية... وتحول دون تجاوز هذا التخلف، بل استطاعت البلدان المتطفلة ايصال البلدان التابعة إلى أقصى حالات الضياع والتشتت، إذ قادتها إلى أن تنتج هي ذاتها تبعيتها وتنميها، ذلك أنه «وعلى الرغم من تغيير أشكال الاستنزاف مع الزمن، فإن الأساسيات الهيكلية للتنمية الاقتصادية والتخلف، تبقى على ماهي عليه مااستمر النظام الرأسمالي في الوجود أو التوسع، وطالما بقيت الصلة بين البلدان الاستعمارية والبلدان التوابع قائمة على هذه الصورة الأساسية.

وبكلام آخر، فإن أي نمو في هذه الظروف، طالما استمر استنزاف الفائض، ليس سوى توسيع لأبعاد التخلف، أو هو مجرد تنمية للتخلف»[٢].

ولذلك من المغالطة والعار بآن معاً أن ننتظر المساعدة للقضاء على تخلفنا وضعفنا ممن يمتص دماءنا ويستنزف خيراتنا لأسباب كثيرة ذكرنا معظمها، ولأن «رأس المال الاحتكاري بشكل عام لايمكن أن يرضى عن تصنيع البلدان المتخلفة لأن هذا سيحرم المحتكرين من أرباح ضخمة كانوا يحصلون عليها من بيع البضائع إلى هذه البلدان المتخلفة بأسعار احتكارية»[٣] بل الأدق أن نقول إن الرأسمالي الأجنبي «يعجز عن إجراء التنمية وبخاصة التصنيع، فهو لايستثمر إلا بوصفه رأسمالاً احتكارياً، يحقق أرباحاً مرتفعة وسريعة، تصدر إلى الخارج بدلاً من إعادة استثمارها محلياً، وهو لايستثمر إلا في صناعات لاتنافس منتجات وطنه الأصلي.

وعندئذ فهو يفضل مجالات من التصنيع تضمن تبعية الاقتصاد المتخلف

١- حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي مركز دراسات الوحدة العربية -بيروت- ١٩٨٢ -ص٤٥٨.

٢- حول مقولة التبعية والتنمية... -م.س- ص٩-١٠.

٣- فارغا -رأسمالية القرن العشرين- مطبعة طربين -دمشق- م.س -ص١٤٢.

وتكرس التخلف فيه، وبالتالي فإنه لايمكن اجتذاب رأس المال الأجنبي إلا بشرط تجدد تبعية وتخلف البلدان المتخلفة»(١).

وكذلك الأمر مع القيادات الرجعية والفئات والطبقات المستفيدة من التبعية، فإن انتظار الاصلاحات منها أمل لن يتحقق، وحلم سرعان مايتحطم على صخرة الواقع، ذلك أن الفئات المرتبطة مع مراكز السياسة الامبريالية، والأسواق الرأسمالية العالمية، والمستفيدة من هذه الصلات، المشبوهة أو غير المشبوهة، هذه الاستفادة التي تستمد نسغها من التبعية والتخلف، لن تتحفز أبداً، ولا بصورة من الصور للقضاء على التخلف والتبعية، لأن ذلك يعني ضرب مصالحها والإضرار بها، وهذا هو السبب ذاته الذي أدى فيما مضى إلى عجز البرجوازية العربية عن النهوض بواقع الأمة العربية المتردي.

أما القيادات العميلة والرجعية واللامبالية، فإن كلا منها ينحصر همه في التربع على عرش السلطة، ومحاباتها بألفاظ العظمة والأبهة والجلالة، إلى جانب الاستغراق في متع وملذات الحياة، بقطع النظر عن أية اعتبارات أخرى، وعلى سبيل المثال، في حين بلغت الديون الخارجية المترتبة على دولة زائير خمسة مليارات دولار، قدرت ثروة (موبوتو) الشخصية (رئيس زائير في الفترة ذاتها -١٩٨٣) بأكثر من أربعة مليارات دولار معظمها أودعت في المصارف السويسرية؛ وهذه الظاهرة ليست فريدة ولا غريبة، لأنها منتشرة بين معظم البلدان التابعة، أو بلدان العالم الثالث.

ولذلك فإن القضاء على التبعية كخطوة أساسية ولازمة للنهوض من واقع التخلف والضعف وعثراتهما، يتطلب بالضرورة وقبل أي عمل «دراسة محددة (واضحة ومخلصة وصريحة -ع.س.ج) لأوضاع التبعية في المجتمعات المتخلفة، والتعرف على وسائل النضال وطرقه المحددة ضدها، ومعرفة أي من الطبقات الاجتماعية هي المستفيدة من علاقات التبعية القائمة، وأيها هي التي يلحق بها

١- د. فؤاد مرسي: التخلف والتنمية، دراسة في التطور الاقتصادي -بيروت- ١٩٨٢ -ص١٢٧.

الضرر من استمرار تلك العلاقات، وأي من الفئات الاجتماعية هي التي يمكن تحييدها؟.

وإذا كانت التبعية هي نتاج عملية تاريخية طويلة، فإن الخلاص منها لايكون كذلك إلا نتيجة لعملية تاريخية مضادة لها في الاتجاه»[1] «ولذلك ليست عملية التحرر من التبعية مهمة سهلة، ولاتتحقق في وقت قصير، غير أنها يجب أن تصبح في صلب تخطيطنا، وأن نحاسب أنفسنا باستمرار مع الخطوات التي نخطوها بهذا الاتجاه»[2].

خطر التبعية على التكامل الاقتصادي العربي

إن أفضل البدائل المقترحة للخلاص من التبعية وتبعاتها، هو ماسمي «بالتنمية المستقلة» والتي تعني فيما تعنيه التحكم الوطني بمؤهلات البلد وثرواته وطاقاته، وإندماجها في مخططات وبرامج موضوعة وموجهة لتخدم المصلحة الوطنية بالدرجة الأولى والأخيرة.

غير أن هذه الاستقلالية في التنمية أمر محفوف بالصعوبات والعراقيل، وربما المخاطر أيضاً، ولاسيما أن ثمة تساؤلات كثيرة لاتزال باحثة عن إجابة شافية أو نهائية.

- مامدى كفاية الموارد والثروات الداخلية؟
- مامدى كفاية الخبرات والمؤهلات العلمية الوطنية؟
- هل يجوز الاعتماد على الخبرات الأجنبية أو الغربية؟
- مامدى هذا الاعتماد إن كان وارداً أو ممكناً؟
- ثم هل يمكن استخدام التقانة الغربية؟

هذ التساؤلات وغيرها الكثير، وإن بدا بعضها تافهاً، فإنها لم تحسم حتى الآن، ولابد أن تؤخذ بعين الاعتبار والاهتمام، وتناقش بصورة واعية

١- النظام الدولي وآليات التبعية... م.س- ص١١٦.
٢- المجتمع العربي المعاصر... م.س- ص٤٥٨.

وموضوعية، وهي على العموم بسيطة وعرضية إذا ما قورنت بالتساؤل الأهم والأخطر:

هل ستسمح دول المراكز الرأسمالية بانفلات الأطراف منها؟ أعني هل ستسمح الدول الرأسمالية لتوابعها بالتمرد عليها؟ لأن هذه الاستقلالية لاتمثل بالنسبة للغرب غير تمرد على ارادة السيد الآمر الناهي، وهنا في الحقيقة يكمن جوهر المشكلة.

سنبتعد الآن قليلاً عن التعميم لندخل إطار التخصيص، وإن كان الكلام هنا ينطوي بطبيعة الحال على امكانية التعميم والشمول، ولنتناول الواقع العربي في ظل التبعية، وامكانية الخروج من ربقتها.

إذا كانت التنمية المستقلة حلاً أمثلاً لمعظم الأمم والشعوب، فإن تطبيقها على الواقع العربي المعاصر سيصطدم بكثير من العقبات الكأداء ولاشك. فهي إن طبقت في ظل هذه التجزئة المقيتة التي نعيشها ضمن برامج ونظرات قطرية مستقلة فإنها ستساهم إلى حد ما في تكريس التجزئة[1] وتكون عاملاً إضافياً من عوامل الانفصالية.

أما إذا طبقت في إطار الوطن العربي ككل فإنها تفترض مسبقاً وحدة هذا الوطن، وإن لم يكن ذلك، فالحدود الدنيا المطلوبة هي التخطيط والتنسيق على أساس تكاملي، يأخذ بعين الاعتبار المعطيات المتوافرة والمتاحة في الوطن العربي ككل، وفي كل اقليم، وسوى ذلك من الشروط اللازمة والضرورية لتأمين انتقال العمالة والمواد الخام والأولية، والبضائع، واقامة التجمعات الاقتصادية.. وهذا ما لا يتم إلا بوحدة الصف السياسي العربي أولاً، والقضاء على الخلافات الاقليمية، وسيادة روح الانسجام والتعاون الأخوي. وهذا ما يتعارض في

١- ينبغي ألا يفهم من ذلك أننا نطالب الأقطار العربية بعدم القيام بأي خطوة أو عمل تنموي ريثما تتم الوحدة، لأن خطورة هذا الأمر أشد من الأول بكثير، حتى في مسألة التجاوز، فإن تجاوز الصعوبات التي تنشأ -أمام المسألة القومية- عن التنمية القطرية المستقلة أيسر بكثير من تجاوز الصعوبات والأخطار التي تنشأ عن استمرار التخلف وعدم محاولة النهوض منه.

حقيقة الأمر مع مخططات ومطامع الرأسمالية العالمية. فبالإضافة إلى العداء التاريخي المتأصل من الغرب للشرق، جاءت المصالح الاقتصادية، وعلى رأسها بحور النفط العربي، وكون الوطن العربي سوقاً رائعة للبضائع الغربية مادام رازحاً في تخلفه، لتتضافر معاً كأخطر التحديات. لا أمام الوحدة العربية والتكامل العربي وحسب، بل أمام المصير العربي، وأفضل ما يضمن لهم استرسال مصالحهم هو بقاء الوطن العربي مجزءاً مشتتاً، راسخاً في تخلفه، والسياسة الاستعمارية التي أمعنت في تقسيم الوطن العربي وتقليب الأنظمة العربية على بعضها البعض خير دليل على ذلك. وتصريحات القادة الغربيين العلنية تؤكد ذلك أيضاً، قديماً وحديثاً، فهذا **(هرتزل)** مدير القسم السياسي في وزارة شؤون الهند يقول في حينه: «إن ما يلزمنا ليس الجزيرة العربية الموحدة، وإنما الجزيرة الضعيفة المشتتة، والمنقسمة إلى عديد من الامارات الصغيرة والواقعة تحت سيادتنا والمحرومة من امكان الاتحاد ضدنا»[1].

تنطلق هذه المقولة من إدراك واضح وصحيح لأهمية الخليج العربي، الأمر الذي دعا اللورد (كروزن) إلى إطلاق مقولته الشهيرة في ٢٠ أيلول/سبتمبر عام ١٨٩٩، وهي: «وجوب ابقاء الخليج بحيرة بريطانية»[2] ولكن بريطانيا لم تستطع الحفاظ على مضمون هذه المقولة، فقادت نفسها إلى حيث لاتحب ولاترغب، إلى فقدان امبراطوريتها كلها بفقدان سيطرتها على الخليج. وهذا ماتنبأ به «الأدميرال الانكليزي **(ماهان)** عام ١٩٠٢ في صدد تشديده على أهمية الخليج حيث قال: «عندما تفقد بريطانيا سيطرتها على الخليج تزول امبراطوريتها»[1].

وكأن ذلك يعني أن من يسيطر على الخليج العربي فإنه يمتلك إمكانية السيطرة على العالم، أي أن يكون امبراطور العالم، وهذا بالتحديد ما يوجه

١- بوندرايفسكي: الخليج العربي بين الامبريالية والطامعين في الزعامة -نوفستي- موسكو -١٩٨١ -ص١٣.

٢- م.س -ص١٠.

السياسة الأمريكية تجاه هذه المنطقة، وهذا (أيزنهاور) لايؤكد أهمية (الشرق الأوسط) -والخليج العربي ضمناً- وحسب، بل يبين أن حلف شمال الأطلسي الذي تتزعمه الولايات المتحدة لامعنى له إذا فقدت الولايات المتحدة سيطرتها على هذه المنطقة، فيقول:

«إن الامور التي تؤكد أهمية الشرق الأوسط القصوى هي احتواؤه على ثلثي مصادر النفط المعروفة في العالم، وإن هذه المصادر لاتقل أهمية عن حلف شمال الأطلسي، بل إن هذا الحلف يفقد معناه وهدفه إذا فقدنا مصالحنا (النفطية) في الشرق الأوسط»[٢].

ولذلك اعتبرت الولايات المتحدة الأمريكية الخليج العربي حرماً مقدساً لايحق لغيرهم التعبد فيه، بل العبث به والنهب فيه، وقد أعلن الرئيس الأمريكي الأسبق (جيمي كارتر) هذا الاعتبار صراحة في ٢٣ كانون الثاني/يناير عام ١٩٧٩ فقال: «إن أية محاولة لأية قوة خارجية لفرض هيمنتها على منطقة الخليج العربي سينظر إليها على أنها تطاول على المصالح الحيوية المهمة للولايات المتحدة، وسيرد على هذا التطاول باستخدام سائر الوسائل بما في ذلك القوة العسكرية»[٣].

ولما كان المقصود بهذا التهديد -وهو الاتحاد السوفياتي سابقاً- قد أصبح عاجزاً عن القيام بأية محاولة من هذا النوع، فقد أصبح المقصود بالتهديد الآن أيّ دولة تفكر بمثل هذه المحاولة. وحرب الخليج خير دليل يؤكد ذلك. هذه الحرب التي أكدت السطوة الأمريكية وعززت سيطرتها وهيمنتها على الخليج العربي.

١- م.س -ص٩٨.
٢- مجلة الأسبوع العربي: العدد الصادر في ٢٢ كانون الثاني/يناير -١٩٨٤.
٣- أفيومين زخاروف: كامب ديفيد سياسة مصيرها الفشل -ص١١.

إن التبعية العربية ليست للولايات المتحدة الأمريكية وحدها وإنما للدول الرأسمالية الصناعية كلها. ويكفي أن نشير للتدليل على ذلك إلى أن «وكالة الطاقة الدولية والصناعية قد أعلنت في قمة طوكيو -العاصمة اليابانية- أن أسعار النفط تحدده مصالح هذه الدول، وليس العرض والطلب كما يتحدث الذين يعجبهم الحديث عن تقلبات السوق»[1] أي أن كل ما يدور من خلافات وسجالات بين هذه الدول إنما هو في جوهر حقيقته حول كيفية التكالب على دول العالم الثالث، وحصص كل دولة منها من الأسواق ونهب الثروات والخيرات، ومهما حدث من خلاف بين هذه الدول فإنها تظل مجمعة على عدائها لنا.

ولذلك فإن ما أعلنه **(جورج بوش)** منذ شهور قليلة قائلاً:

«لقد ربحنا الحرب الباردة وسوف نربح الحرب التنافسية، وإننا زعماء العالم المحترمون الذين لاينازعون»[2] إنما يعني مزيداً من الهيمنة وفرض الارادة الأمريكية على بلدان العالم الثالث ولاسيما الغنية منها، لأنها تؤمن الطاقة والموارد والأسواق بآن معاً.

كما أن أي حل للمشكلات والخلافات الناشبة بين هذه الدول سيكون بالأرجحية العظمى على حساب بلدان العالم الثالث ولاسيما الوطن العربي، ولأسباب كثيرة معروفة.

فماذا يفعل العرب في ظل هذا التكالب الاستعماري وهيمنته المهينة لكرامتنا، هل سنضع أيدينا على خدودنا ونتأمل ما يحدث تأمل المذهول جاحظ العينين، بادي اللسان، وكأننا لاصلة لنا بكل ما يحدث. أو كالخائف من اللص الذي يسرق بيته على مرأى منه دون أن يحرك ساكناً، بحجة انتشار الجيوش الأمريكية في كل مكان ولاسيما في المنطقة العربية من أجل «التدخل السريع

١- مجلة الكفاح العربي -بيروت -العدد الصادر في ٢٩ كانون الثاني/يناير -١٩٩٠.

٢- من خطاب الرئيس الأمريكي جورج بوش في مدينة كنساس، بتاريخ ١٣ كانون الثاني/يناير -١٩٩٢.

-كما أراد (كارتر)- للوقوف في وجه الرياح ذات القوة الاعصارية، ولمنع خنق العالم الحر والصناعي»[١] أي لمنعنا من التحكم بمقدراتنا وثرواتنا، وتوجيهها وفق مقتضيات مصلحتنا القومية؟

ونغدو بذلك على درجة... لا أجد تسمية مؤدبة لها، فأستعير التعبير المؤدب جداً جداً الذي أطلقه الشيخ الامريكي (فولبرايت) عندما قال: «قد نعارض التهديد بحظر النفط العربي على اعتبار أنه سياسة ابتزاز، ولكنه من **الجدير بنا أن نلاحظ بعمق أنه إذا لم يستخدم العرب قوتهم الاقتصادية لتحقيق مصالحهم القومية فسيكونون في هذه الحال، الأمة الوحيدة في العالم وبالتأكيد، وربما الأمة الوحيدة في التاريخ، التي تهاونت في ذلك»[٢] فنضيف بذلك إلى انجازاتنا الكبيرة في المرحلة المعاصرة مأثرة جديدة فريدة من نوعها في التاريخ.**

صحيح أن العقبات والصعوبات التي تقف أمام أي شكل من أشكال وحدة الصف العربي، كثيرة وليست بالسهلة، ولكن ينبغي الا تحول دون دأبنا على اثبات ذاتنا وانعتاقنا من وصاية الآخرين الذين لم ينظروا البتة إلينا على أننا مساوون لهم في الإنسانية. ويكفي أن نعلم حقيقة هذه العقبات الماثلة أمامنا حتى نفكر بهدوء ووعي وإخلاص لاتخاذ التدابير اللازمة لفك ارتباطاتنا غير المتكافئة وإعادة بناء مختلف قطاعاتنا المترهلة والمتخلفة والمتهلهلة. فقد بات من الواضح الأكيد «أن النضال في سبيل التطوير والنمو يمر في هذه المرحلة عبر إعادة بناء هيكل الاقتصاد، والنضال ضد التخلف سواء أكان اجتماعياً أم اقتصادياً، وتحويل السيطرات إلى مجرد تبعيات متبادلة.

١- رستسلاف بوريسوف: الولايات المتحدة وسياستها في الشرق الأوسط في السبعينات -ترجمة كامل غانم وأنيس المتنبي- دمشق -١٩٨٤- ص١٤٦.

٢- من كلمة ألقاها فولبرايت (رئيس سابق للجنة العلاقات الخارجية في مجلس الشيوخ الأمريكي) بتاريخ: ٤ تشرين أول/أكتوبر عام ١٩٧٥ في مدينة واشنطن.

إن المعضلة هي معرفة كيف يمكن ربط مختلف القطاعات الاقتصادية فيما بينها، وفي أية جهة يمكن توظيف هذا الرأسمال أو ذاك، وكيف يعطي للتنمية (دينامية-آلية) داخلية، كيف يمكن إثارة حمية شاملة في الشعب، وكيف تدخل جميع مناطق البلد في مجهود واحد للتنمية عبر تولي قيادة الاقتصاد والسكان»[1].

وأخيراً: إن ماقدمناه من بدائل ومقترحات لحلول أمثية لكسر طوق التبعية والتخلف إنما تفتقر إلى اللمسات التخصصية الدقيقة على كل صعيد من الصعد. وثمة دراسات كثيرة حول ذلك، ولكن الغائب الفعلي هو الجرأة في اتخاذ القرار والشروع في تنفيذه، وهذا مالايتم قبل حل التناقضات الداخلية ولاسيما التمسك بالكراسي والتشبث بها، وجعل هذا التعلق بها حدوداً سياسية واقتصادية وإعلامية وثقافية واجتماعية تفتح مزيداً من الثغرات في روابطنا القومية وتزيد من كثافة ضبابية مصيرنا ومستقبلنا.

* * *

١- ج.م. البوتيني: التخلف والتنمية في العالم الثالث -بيروت -ط٣ -١٩٨٠ -ص٥٦.

الدراسات والبحوث

مصادر (فردية) (حي بن يقظان) دراسة تطبيقية لمنهج اللاشعور الجمعي عند كارل يونغ

لؤي علي خليل*

يخضع ظهور العمل الفني، عادة، إلى علاقات معقدة بين الذاتي والموضوعي؛ الذاتي بما يشمله من انطباعات خاصة، يخلقها:

أ- تلقي العالم الخارجي عبر الحواس ب- التجارب الخاصة للذات ج- العلاقات الباطنية المعقدة التي تتشكل في اللاشعور. والموضوعي بما يشمله من تأثيرات محيطة: ثقافية واجتماعية وسياسية...

---

* لؤي علي خليل: باحث من سورية ينشر في الدوريات العربية والمحلية.

فظهور صورة فنية، إذاً ، يعني أن ثمة مرتكزات أو علاقات موجودة بالقوة، نقل هذه الصورة إلى حيِّز الموجود بالفعل. هذه المرتكزات ذات منشأ ذاتي وموضوعي في آنٍ معاً.

فصورة (البساط السحري الطائر) في اقصص ألف ليلة وليلة، على سبيل المثال، تم تشكيلها على النحو التالي: أخذ الأديب صورة البساط من البيئة المحيطة به (الموضوع). وأخذ فعل الطيران من مشاهداته الدائمة للطيور وهي تحلّق في السماء، أي من المحيط الخارجي (الموضوع). ثم اعتمد في تركيب الصورة على شعوره الذاتي الخاص تجاه كل من البساط والطيور. (علماً أن هذا الشعور فرد لايتكرر؛ لأنه نشأ عبر علاقات معقدة في داخل الذات) ونتيجةً لهذه العلاقات، بين الداخل والخارج، ظهرت صورة جديدة، ليست موجودة في المحيط، هي (صورة البساط السحري الطائر)؛ إذ تم تركيب الصورة المنقولة عن الواقع بعلاقات خاصة حددتها الذات، لتنشأ صورة جديدة فردة.

ولايخفى على الباحث أن مثل هذه العلاقات المعقدة تتم بشكل لا شعوري مما يجعل البحث عن كيفية حدوثها شائكاً. وقد حاول العديد من الباحثين اختراق سجف اللاشعور للوقوف على طبيعة العلاقات التي تسبق ظهور العمل الفني، فمالوا إلى الاستعانة بعلم النفس أملاً في العثور على مفاتيح لولوج أبواب اللاشعور، فكان اعتمادهم الأكبر على منهج فرويد.

إلا أن هذا المنهج قاصر عن تقديم صورة شاملة لما يجري في اللاشعور قبل ظهور العمل الفني؛ لأنه يقيد اللاشعور بأطر الغرائز (الجنسية خاصة)؛ فليست الأعمال الفنية التي درسها إلا تحقيقاً لرغبات مكبوتة؛ فمسرّحيتا أوديب

وهملت، مثلاً، صورتان لما عرف باسم (عقدة أوديب)[١] وشخصيات مثل ليوناردو دافنشي ودوستوفسكي[٢] لا تدرس إلا استناداً على ظاهرة (الليبيدو)[٣].

ولم تكن دراسات فرويد المتأخرة عن غريزتي (الحياة والموت)[٤] كافية لفهم تلك العلاقات التي تسبق ظهور العمل الفني؛ لأنها تضع القيود قبل البدء بالدراسة؛ إذ تفرض صراعاً قائماً بين هاتين الغريزتين، ثم تحاول إثباته بكل ما يقع تحت يدها من وسائل، محملة، بذلك، الأشياء أكثر مما تحتمل.

فالبحث عن مكونات الصورة الفنية يستدعي منهجاً واسعاً، يسمح بتقصي خبايا الظلال الكامنة خلف أضواء الصورة، ولذلك يبدو مسوغاً الاستئناس بمنهج تتسع فيه الحلقة أكثر من منهج فرويد ليشمل العديد من المؤثرات الخارجية (الموضوعية)، والداخلية (الذاتية).

وهنا يبرز منهج اللاشعور الجمعي عند كارل غوستاف يونغ، الذي يفسح المجال لدراسة أكثر شمولية، لكل ما من شأنه التأثير في الشعور واللاشعور، من عوامل بدائية موغلة في القدم أو عوامل محيطة: جماعية أو فردية.

«يرى يونغ أن اللاشعور يحتوي على نزعات وخبرات موروثة من الأجيال السابقة... ويؤمن بتوارث الصفات المكتسبة. وهذه النزعات اللاشعورية المتوارثة من الأجيال السابقة، يسميها باللاشعور الجمعي Collective - Unconscious وهي

(١) أخذت هذه التسمية من مسرحية (أوديب) لسوفوكليس، وفيها يقتل أوديب أباه ويتزوج أمه. ثم أطلقت بعد ذلك على حب الابن لأمه عندما يأخذ شكلاً مرضياً.

(٢) يُنظر: فرويد، التحليل النفسي والفن (دافنشي ودوستوفسكي).

(٣) بدأت بمعنى الطاقة الجنسية، ثم ما لبثت أن تطورت إلى معنى الطاقة الحيوية التي تدفع الإنسان إلى الحياة.

(٤) تندرج الغرائز الأولية التي تتصل ببقاء الفرد أو النوع تحت اسم (غريزة الحياة)، وتناقضها غريزة أخرى تعمل في الخفاء على هدم دواعيها وردها إلى المرحلة السابقة عليها، وهي الموت، تسمى (غريزة الموت).

لاتقتصر عل] النزعات الفريزية وأشكال السلوك البدائي]، وإنما تشمل بعض الآراء والأفكار التي تيسِّر الخبرات الأولى»(٥) فالموجود الإنساني «لا يولد لوحة بيضاء، ولكنه يولد في حالة من اللاشعور فقط. ويحمل عند ولادته أجهزة منظمة إنسانية على نحو نوعي، جاهزة للعمل الوظيفي، يدين بوجودها لديه لآلاف السنين من التطور الإنساني»(٦).

ويأتي يونج بمثال عن حالات الذعر التي تصيب الإنسان، وكيف أنه يتصرف إزاءها تصرف العارف المجرب؛ «فيستجيب استجابة متكيفة على نحو غريزي، كما لو كان، على وجه الدقة، يعرف الوضع من قبل. إنه استجاب على المنوال الذي تستجيب عليه الإنسانية دائماً»(٧).

فلكي نفهم مايجري في شعور الفرد ولا شعوره، من صور وأفكار وأخيلة وأحاسيس، لابد من تحديد الجماعات التي ينتمي إليها، ودراسة تاريخها، لفرز ما من شأنه أن يؤثر في تشكيل هذا الفرد؛ فما أحسَّ به الإنسان الأوَّل سيحس به حفيده، والأفكار والأخيلة والصور التي مرَّت بمخيِّلة الإنسان الأوَّل ستمرَّ بمخيلة حفيده، وكأنها عمليَّة تخزين لا شعورية.

فهذا المنهج يقدِّم إمكانات واسعة لدراسة المصادر والمكونات الشعورية واللاشعورية التي تساهم في تشكيل الصورة الفنية أو العمل الفني؛ إذ من الممكن أن ندرس هذه الصورة من خلال دراسة المرجعات التي رجحتها في خيال المصوِّر. هذه المرجعات قد تعود إلى الأحاسيس البدائية للإنسان الأوَّل على هذه الأرض (الأحاسيس التي ورثها المصوِّر عن الأجيال السابقة) وتنتهي بما يتلقاه خياله عبر واقعه المحيط به.

حـي بن يقظـان:

تعود هذه القصة التي كتبها ابن طفيل الأندلسي إلى القرن السادس للهجرة. وهي تحكي سيرة طفل صغير يعيش على جزيرة نائية خالية من البشر،

(٥) عبد العزيز القوصي، علم النفس: ص ٣٥٠

(٦) إيلي هومبيرت، ك.غ. يونغ: ص ١٣٩

(٧) المصدر نفسه: ص ١٤٢

تربيه غزالة حتى يكبر. يتابع هذا الطفل المدعو (حي) حياته على الجزيرة عبر حركة فكرية حرة يجوب خلالها العالم الخارجي المحيط به. تبدأ هذه الحركة بتشريحه جثة الغزالة – الأم بحثاً عن علة موتها. ثم يحاول ان يتعرّف إلى حقائق الوجود، فيتوصل إلى إثبات خالق للكون وينصرف إلى عبادته. يعيش (حي بن يقظان) على الجزيرة خمسين عاماً يتطور خلالها تفكيره وطريقته في الحياة. ثم يلتقي بـ(إسال) القادم من جزيرة مجاورة بحثاً عن عُزلة ينصرف فيها إلى عبادة الله. فيعلمه إسال اللغة التي يتكلمها، فيقصّ عليه (حي) كل ما توصل إليه من حقائق، فيتطابق ما توصل إليه (حي) بالعقل مع الشريعة التي نزلت على قوم (إسال). ثم يذهبان سوية إلى دعوة الناس، في جزيرة إسال، إلى فهم حقائق الكون التي يعتقدان صحتها، لكنهما يفشلان ويعودان إلى الجزيرة ليكملا حياتهما فيها حتى يأتيهما اليقين.

وهكذا نستطيع أن نقسم أحداث القصة، اعتماداً على محوري المكان والزمان، إلى مشهدين:

– الأول: يتحدّد مكانيا بجزيرة (حي)، وزمانيا عبر مرحلتين: تمتد الأولى إلى خمسين سنة يقضيها (حي) بمفرده على الجزيرة، وتبدأ الأخرى بعودة (حي) وإسال من الجزيرة المأهولة، وتنتهي بموتهما بعد زمن مجهول.

– والآخر: تضيق فيه الحدود الزمانية فلا تتجاوز الأيام، ومكانه جزيرة (إسال) المأهولة بالسكان، حيث يأخذ الصدام بين حي والناس بناصية الحركة العامة لهذا المشهد.

الفـرديـة:

إن هذه الدراسة لن تذهب بعيداً في البحث عن الاستعارة والكناية والتشبيه، أو تقصيّ جزئيات الصورة الفنية، وإنما ستقتصر على المحور الأساسي للصورة العامة للقصة. هذا المحور نعتقد أنه (فردية حي بن يقظان). وليس المقصود هنا ما قد يتبادر إلى الذهن من معاني التفرّد السلوكي أو الفكري، ولا الانانية التي تجعل الذات الفردية محوراً للكون، ولا المعاني

الاجتماعية والسياسية التي تثيرها هذه الكلمة[٨]، وإنما نقصد بها مقابلاً (للجماعية)، بعيداً عن أي صفة مكتسبة قد توحي بها الكلمة وليست فيها بالأصل.

وتستند هذه الدراسة على افتراض أن البنية التخييلية لابن طفيل في تكوين هذا العمل قائمة على هذه الظاهرة؛ ففردية (حي) هي المركز الذي تبنى عليه الصورة العامة للنص بمشاهده المختلفة:

- علاقته بالكون والطبيعة (الحيوان والنبات).
- علاقته بأسال.
- علاقته بالجماعة.

والسؤال الذي نود الإجابة عنه يطمح إلى كشف النقاب عمّا من شأنه أن يعزّز فكرة الفردية في خيال ابن طفيل. أو بتعبير آخر: البحث عن المرجّحات التي دفعت ابن طفيل إلى اختيار (فردية حي) تعبيراً عما يريد. وقد وجدنا في منهج اللاشعور الجمعي دليلاً يعيننا على فهم المؤثرات الشعورية واللاشعورية التي ساهمت في تعزيز هذه الظاهرة عند ابن طفيل، وذلك من خلال دراسة الجماعات الإنسانية التي ينتمي إليها، لتحديد ملامح هذه الظاهرة.

يعود انتماء ابن طفيل إلى جماعات أربع:

١- الجماعة الإنسانية.

٢- الجماعة العربية[٩].

٣- الجماعة الإسلامية.

٤- الجماعة الأندلسية.

---

(٨) للاطلاع على مزيد من التفاصيل حول المعاني التي تثيرها هذه الكلمة، ينظر: موسوعة معهد الانماء العربي: ص ١٣١/٢

(٩) ابن طفيل من قبيلة (قيس) العربية التي استوطنت الأندلس. ينظر، دائرة المعارف الإسلامية ٢١٢/١

فيمكن، إذاً، دراسة مرجّحات صورة الفردية في خياله ابتداءً من الفرد الإنساني البدائي، وانتهاءً بالفرد الأندلسي، منتقلين، بذلك، من العام إلى الخاص، بحسب التسلسل الزمني.

أولاً- الجماعة الإنسانية:

لعل أول من أحس بالفردية على هذه الأرض: أبو البشرية الأوّل: آدم عليه السلام، الذي خلقه الله سبحانه وتعالى، لتبدأ به المسيرة العظيمة للسلالة البشرية. وإن تفكيراً عميقاً بطبيعة الأحاسيس التي كانت تتلبّسه حين كان ينظر إلى الأرض الجرداء، يمكن أن يبرز لنا قوّة شعوره بالفردية والتوحُّد والانعزال؛ إذ تبدو الأرض أمام عينيه خالية إلا منه ومن حواء التي خلقها الله بعده ومن ضلعه، وقد قاسمته هذا الشعور لأنها كانت شريكه في الحياتين؛ حياة السماء وحياة الأرض. وفي الحقيقة، لقد بدأ شعور آدم بالفردية منذ أن كان في السماء: فهو المخلوق البشري الوحيد بين مجموعة من الملائكة، وليس بغريب، إذاً، أن ينتقل هذا الشعور عبر الجنس الإنساني ليصل إلى ابن طفيل؛ فما جرى لآدم نجد له شبيهاً عند (حي) الوحيد الذي يعيش على جزيرة خالية من البشر.

تابع الإنسان البدائي حياته على هذه الأرض، وأخذ يعرف نفسه من خلال معرفة أدوات الطبيعة؛ إذ بدأ يشعر بتميّزه وانفصاله عما حوله، من خلال مقارنات لاشعورية كانت تجري في أعماقه: فهو ليس سماءً، ولا أرضاً، ولا نجماً، ولا حجراً، ولا شجرة، ولا حيواناً كالحيوانات. إنه مخلوق آخر، يتصف بصفات تفتقر إليها مجمل أدوات الطبيعة المحيطة به؛ لعل أهمها: قدرته على أن يكون فاعلاً لا منفعلاً.

إن هذه الأحاسيس شبيهة بتلك التي شعر بها (حي) «وهو يرى أترابه من أولاد الظباء قد نبتت لها قرون، بعد أن لم تكن، وصارت قوية بعد ضعفها، ولم ير لنفسه شيئاً من ذلك كلّه، وكان يُفكّر في ذلك، ولا يدري ماسببه، وكان

ينظر إلى ذوي العاهات والخلق الناقص، فلا يجد لنفسه شبيها فيهم»[١٠] فكانت هذه المشاهدات تزيد من شعوره بتميّزه وانفصاله عن الطبيعة، ثم بفرديّته.

ولتثبيت وجوده على الأرض، جاهد الإنسان البدائي كثيراً؛ فأخذ يطوّر علاقاته مع الطبيعة محاولاً تكييفها بما يناسب ظروفه ومتطلباته الخاصة. وأخذ المجتمع الإنساني يتجه تدريجياً نحو التعقيد، فاقتضى ذلك حدوث صدامات عدّة بين أفراده، بسبب تعارض مصالحهم. فكان أن بعث الله رسالاته السماوية المتمثلة بالرسل والأنبياء لهداية المجتمعات البشرية إلى ما فيه نجاتها وصلاحها.

وما النبي أو الرسول إلاّ فرد بعثه الله برسالته ليهدي بها الجماعات البشرية. ويبدو أن اللاشعور الجمعي الإنساني بقي يذكر ذلك العذاب وتلك المشقّات التي كان يكابدها هذا الفرد، والانتصارات التي حققها بفرديته المؤيّدة بقوىً إلهية أمام الجماعة، مما كان له بعيد الأثر في تشكيل الشخصية الإنسانية؛ إذ يشعر العديد منّا، حتى الآن، أنه مبعوث أو هادٍ، وأنه مطالب بإرشاد مَنْ حوله لما يعتقد صوابه. - ولعلنا، مسلمين، نتّصف بهذه الصفة أكثر من غيرنا، لأسباب سنأتي على ذكرها - وإن كان هذا الشعور يتبدّى حيناً ويختفي أحياناً أخرى.

ولعل هذا يعلل رغبة (حي) في السفر إلى الجزيرة المأهولة؛ ليهدي أهلها لما يعتقد فيه صلاحهم ونجاتهم.

ثانياً- الجماعة العربية:

قامت حياة الجماعة العربية في الجاهلية على الصراع من أجل البقاء، ممثّلا بالغزو والترحال خلف الكلأ، مما فرض على الأفراد نمطاً محدداً للحياة: هو نمط المركزية القبلية؛ فلكي يضمن الفرد لنفسه مأوىً ومأكلاً ومشرباً، لابد

(١٠) ابن طفيل، حي بن يقظان: ص ١٣٠

أن ينتمي إلى قبيلة يعيش تحت جناحيها، ويستظل بفيئها، ويدافع عنها ضد أعدائها، لأنه يدافع، بذلك، عن وجوده من خلالها. يقول دريد بن الصمّة(١١):

وَمَا أنا إلاّ من غَزِيَّةَ إنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وإن تَرْشُدْ غَزِيَّةُ أرْشُدِ

ورغم أن الشعور بالذات الفردية عند العرب في الجاهلية كان مقزّماً ومقيّداً بأغلال القبيلة، فهذا لا يعني أنه كان معدوماً؛ لأن تبدّي الجماعة القبلية كان كثيراً ما يتّخذ شكلاً فردياً؛ فكل قبيلة تفخر بأبطالها وفرسانها، ولكل قبيلة فارس مغوار تقرن اسمها به، ولها شاعرها الذي يذب عن حياضها ويفخر ببطولاتها، وتكون حريصة عليه كحرصها على وجودها؛ لأنها تتبدّى من خلاله. ولعل هذا يعلل ما وصل إلينا من أن القبائل كانت تقيم الأعراس والأفراح عند ولادة شاعر فيها. وهكذا اختلط في الجاهلية التبدّي الفردي للجماعة بالتبدي الجماعي للفرد.

ثالثاً- الجماعة الإسلامية:

عندما ظهر الدين الإسلامي نظاماً بديلاً عن نمط الحياة في الجاهلية، أعاد للشخصية العربية اتزانها بعد تبعثر دام طويلاً، فدعا إلى تنظيم سلوك الفرد وعلاقاته بما حوله: (علاقته بنفسه، والآخر، والجماعة، والكون، والله). ورفض مفهوم الارتباط بالقبيلة ومفهوم العصبية العرقية؛ إذ لا فضل لإنسان على آخر إلا بالتقوى والعمل، وأصبح الفرد مطالباً بالالتزام أمام ربه أكثر من التزامه أمام الجماعة، مما أذكى شعوره بذاته وبما يصدر عنه من أعمال وأقوال وأفكار ونوايا. فلم يعد الفرد يشعر بذاته من خلال وجود القبيلة، وإنما من خلال وجوده هو؛ إذ دفعه الإسلام إلى أن يرى ذاته أكبر مما كان يراها سابقاً. وللإسلام آثار أخرى في تعميق الذات الفرديّة، عبّر عنها كتابه المقدّس (القرآن الكريم)، والسنة النبوية للرسول صلى الله عليه وسلّم، وتجلّى هذا الأثر في عدّة أفكار، منها:

(١١) الأصمعي، الأصمعيات: ص ١١٢

وحدانية الخالق: فقد أكّد البيان الإلهي دائماً على أن الله واحد أحد لا شريك له: «قل هو الله أحد * الله الصمد * لم يلد ولم يولد * ولم يكن له كفؤاً أحد *»(١٢). ولعل هذه الفكرة من أهم الأفكار التي ألح الإسلام على تأكيدها وبطلان ماسواها: «لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا»(١٣). ولذلك احتفظ اللاشعور الجمعي للمسلمين بفكرة التوحّد التي تلتقي مع الفردية بوشائج لا تخفى على أحد.

ومن ذلك أيضاً، قصص القرآن الكريم التي كانت تحكي عن أفراد يخوضون صعابا عدّة ضد الجماعة، كقصص الأنبياء* والرسل والحكماء والصالحين، ولقد أشرنا سابقاً إلى أثر ذلك في الذاكرة العربية.

كما أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر الذي دعا إليه القرآن الكريم وأكدته السنة النبوية المشرّفة، كان عاملاً قوياً في تعزيز فردية المسلم؛ إذ شعر بأنه مطالب بإصلاح الخطأ أينما كان، وكأنها مهمة أسندها الله إليه، ويحاسب إن قصر عنها. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من رأى منكم منكراً فليغيّره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان»(١٤) وهكذا أخذ شعور المسلم بفرديته يتعزّز بقوّة تدفعه إلى أن يكون، حقّاً، كما أخبر القرآن الكريم: خليفة الله على الأرض «وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة»(١٥).

---

(١٢) القرآن الكريم: سورة الإخلاص

(١٣) النووي، رياض الصالحين: ص ٨٤

* لعل قصة إبراهيم عليه السلام ألصق هذه القصص تأثيراً في بنية القصة؛ وذلك من خلال تعرّف ابراهيم عليه السلام وبحثه عن الخالق.

(١٤) المصدر نفسه: ٢١: ٢٢

(١٥) القرآن الكريم: ٢: ٣٠

رابعاً- الجماعة الأندلسية:

* *عبد الرحمن الداخل:*

إنه الوحيد المتبقّي من الأسرة الأموية التي جهد العباسيّون في التربّص بأهلها لقتلهم واجتثاث شأفتهم فلا تقوم لهم قائمة بعد ذلك. وقد استطاع صقر قريش -كما لقّبه أبو جعفر المنصور- أن يختفي عن أعين العباسيين، بالتخفّي حيناً، وبالهرب حيناً آخر؛ إذ سلك طريقه عبر البحر إلى أفريقيا، ثم قدم إلى الأندلس، واستطاع أن يوطّد ملكه، ليكون المؤسس الحقيقي للحضارة الإسلامية هناك. ولم يكن من السهل عليه أن يعيد جمع شتات الأندلسيين؛ فكانت حياته حروباً متواصلة وانتصارات متتالية في سبيل تدعيم مملكته. إنه الفرد الهارب من الموت لبناء حضارة الفرد المتبقّي من النظام الأموي السابق حيث الدولة العربية القويّة. وبتعبير آخر: إنه بقايا ماضٍ مجيد.

ويبدو أن شخصية هذا الرجل- الرمز بقيت عالقة في الذاكرة الجمعية للأندلسيين: (الفرد الباني للحضارة). فإليه وحده يعود الفضل فيما وصلوا إليه من قوّة، وما استحقّوه من مكانة في الحضارة الإسلامية، بله الإنسانية.

* *المجتمع الأندلسي:*

ومما له أثر كبير في تعزيز الشعور بالفردية لدى الأندلسيين: شعور الفرد منهم بأنه أقل شأناً من أخيه المسلم في المشرق (حيث مهبط النبوة، والكعبة المشرّفة، والمدينة المنوّرة، والتراث العربي المشهور) فقد دفعه هذا الشعور بالنقص إلى أن يركض جاهداً لإظهار التفوّق على أخيه المشرقي، محاولاً، بذلك، إعادة الثقة إلى نفسه؛ فأخذ يتفنّن في ملبسه ومأكله ومسلكه...

ومن مظاهر هذا التحدّي أنه عمد إلى اقتناء المكتبات الضخمة والكتب النادرة، لتضارع المكتبات في المشرق، وقد أُثر عن أحد أشهر خلفاء الأندلس: الحكم الثاني أنه كان «له في القاهرة وبغداد ودمشق والاسكندرية عمّال مكلّفون باستنساخ كل الكتب القيّمة قديمة كانت أو حديثة، وكان قصره حافلاً بالكتب

وأهلها حتى بدا وكأنه مصنع لايُرى فيه إلا نساخون ومجلّدون ومزخرفون يُحلّون الكتب بالمنمنمات والرسوم الجميلة»(١٦).

ومن ذلك، أيضاً، أن الأندلسيين راحوا يجرون مقارنات بين واقعهم الثقافي وواقع المشرق، فتارة يسمون شعراءهم بأسماء شعراء المشرق، وتارة يفضلون شعراءهم على شعراء المشرق. ولنا على ذلك مثالان:

الأول: رسالة لابن حزم يصف فيها أحوال الأندلس وأهلها، جاء فيها: «ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج القسطلي لما تأخر عن شأو بشار بن برد وحبيب والمتنبي»(١٧).

والآخر: رسالة للشقُندي في فضل الأندلس يقول فيها: «وهل لكم مثل شاعر الأندلس ابن درّاج الذي قال فيه الثعالبي: (هو بالصقع الأندلسي كالمتنبي بصقع الشام)، الذي إن مدح الملوك قال:

أَلَمْ تَعْلَمِي أَنّ الثَّواءَ على النَّوى وأنّ بُيُوتَ العَاجِزِينَ قُبُورُ

وأنا أقسم بما حازته هذه الأبيات من غرائب الآيات، لو سمع هذا المدح سيدُ بني حمدان لسلابه عن مدح شاعره الذي ساد كل شاعر، ورأى هذه الطريقة أولى بمدح الملوك من كل ماتفنن فيه كل ناظم وناثر»(١٨) ثم يتابع رسالته مباهياً أهل المشرق بعلوم الأندلسيين في المجالات كافة، مكّرراً عبارة: (هل لكم مثل) التي تدل على مدى فخره بما للأندلسيين من علوم، ورغبته في إظهار تفوقهم على المشرقيين.

كما أن النمو الاقتصادي الذي واكب الحضارة الأندلسية، أسهم في إذكاء شعور الفرد بنفسه أمام المشرقي؛ فلا يمكن إغفال الأثر الاقتصادي في تعزيز شعور الفرد بقوّته، وبالتالي بفرديّته؛ إذ مكّنهم من اقتناء أفخر الملابس وأفخر أنواع الطعام، غير ذلك مما يواكب المجتمعات الثرية.

(١٦) بلنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي: ص ١٠

(١٧) المقري، نفح الطيب: ١٧٠/٤

* البيئة الثقافية:

١- الفكر اليوناني:

عالج الفكر اليوناني علاقة الفرد بالجماعة منذ وقت مبكّر، ولعلنا نجد في مدارسه بداية لفكرة الفردية؛ فالمدرسة السوفسطائية رأت أن الإنسان هو معيار كل شيء، فما يراه الفرد صحيحاً، هو صحيح عنده؛ إذ لا وجود لقانون خارج الإنسان يخضع له كل الناس. يقول بروتاجوراس «ليس هنالك خطأ، بل مستحيل وجود خطأ، فكل ما تراه صواب لك، بل لفظتا الخطأ والصواب لا معنى لهما، فليس هناك شيء يسمّى حقّاً في ذاته أو في الواقع أو نحو ذلك.»[١٩] ومن ذلك أيضاً أن مدرستي الرواقية والأبيقورية دعتا إلى مذهب السعادة الشخصية، على اختلاف بينهما في تفسير السعادة[٢٠].

وقد عُرف عن ابن طفيل اطلاعه الواسع على الفكر اليوناني، إذ روى عبد الواحد المراكشي صاحب (المعجب في تلخيص أخبار المغرب) خبراً بين ابن رشد وابن طفيل وأمير المؤمنين أبي يعقوب، وفيه يشرح ابن طفيل لأمير المؤمنين رأي الفلاسفة القدماء في السماء: أقديمة هي أم حديثة؟ فيصفه ابن رشد قائلاً «وجعل يتكلّم على المسألة... ويذكر ما قاله أرسطو طاليس وأفلاطون وجميع الفلاسفة، ويورد مع ذلك احتجاج أهل الإسلام عليه. فرأيت منه غزارة حفظ لم أظنها في أحد من المشتغلين بهذا الشأن المتفرغين له.»[٢١]

٢- ابن باجّة:

أبو بكر محمد بن يحيى بن الصايغ، المعروف بابن باجّة، المتوفّى سنة (٥٣٣هـ)، من مشاهير فلاسفة الأندلس. وقيل إنه كان شيخاً لابن طفيل، رغم أنه لم يلقه شخصياً[٢٢]. وأهم آرائه التي نادى بها، أنه دعا إلى اعتزال الفرد

(١٨) المصدر نفسه: ١٨٤/٤- ١٨٥

(١٩) أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية: ص ١٠٤

(٢٠) ينظر: عبد الحميد الصالح، المدخل إلى تاريخ الفلسفة: ص ٣٩٥- ٤٠٥

(٢١) محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية: ص ٧٢١

مجتمعه بين حين وآخر، فالعاقل، عنده من يعتزل الناس أجمعين، أو لعل جماعة من الفلاسفة تعتزل الناس لتطلب المعرفة بعيداً عن صخب الشعب، وكأنهم دولة صغيرة داخل الدولة الكبيرة[٢٣].

وفكرة الفردية أو (التوحّد)، كما سمّاها، واضحة في آرائه، غير أنه يسعى إلى التوحد الجماعي للفلاسفة والعقلاء. ولعل هذه الفكرة هي المصدر الأهم لفردية (حي) على الجزيرة؛ إذ يرى بعضُهم أن ابن طفيل قد واصل أفكار ابن باجة وكاد أن يحقق مثله الأعلى وأن (حي بن يقظان) ليست في اساسها سوى فكرة (المتوحد) الذي أراده ابن باجّة أن يعتزل المجتمع هو وأنداده، في كتابه (تدبير المتوحّد)[٢٤].

ولكن، يبدو أن ابن طفيل يفارق ابن باجّة -رغم تأثره الشديد به- في ثلاثة أمور:

١- ابن باجّة نادى بالتوحّد الجماعي، وابن طفيل قدّم لنا التوحد الفردي.

٢- ابن باجّة يرى أن الغاية من اعتزال الناس: التحصُّن بالعلم والحكمة للتأثير في الناس من خلالهما. أما ابن طفيل، فقد كاد الاعتزال عنده أن يكون مقصوداً لإسعاد الفرد نفسه فقط، رغم المحاولة، الفاشلة، التي بذلها حي لهداية الناس في جزيرة إسال؛ إذ عاد بعدها إلى عزلته في الجزيرة.

٣- وأخيراً، يعيب ابن باجّة على الصوفية اعتمادهم الزهد والتقشّف للوصول إلى الكمال، ويرى أن العلم والفلسفة هما اللذان يوصلان إلى الله. أما

---

(٢٢) ينظر: فروخ، دراسات في الأدب والعلم والفلسفة: ص٢١

(٢٣) ينظر: ديورانت، قصة الحضارة، تر: محمد بدران: ص ٣٦٨ ودي بور، تاريخ الفلسفة في الاسلام: ص ٢٥٢

(٢٤) ينظر: ديورانت، قصة الحضارة، تر: محمد بدران: ص ٣٦٨ وفروخ، دراسات في الأدب...: ص ٢١

ابن طفيل فيوفّق بين الرأيين السابقين؛ فالوصول إلى الحق، عنده، يكون بطريقتين: طريق العلم والنظر وطريق الذوق والتأمل(٢٥).

٣- بين الفلسفة والشريعة:

كان الجدال حاداً -زمن ابن طفيل- حول هذه المسألة، ولاسيّما بعد أن أدخل الموحدون مذهب الأشعري ومذهب الغزالي إلى المغرب، بعد أن كانا -حتى ذلك الحين- موسومين بالزندقة(٢٦)، وكان هذا مؤذناً بدخول النزعة العقلية في مذاهب المتكلّمين، فكان على ابن طفيل أن يُدلي بدلوه في هذه المسألة.

وهو يرى أن الإنسان يستطيع بعقله أن يعرف الله، وأن يطل إلى ما تأمر به الشرائع، كما أن الشرع الواحد «يجب أن يطبّق تطبيقاً مختلفاً في البيئات المختلفة، ولكن زمنه لم يكن يحتمل التصريح بذلك، فاختار أن يكتب في ذلك قصة على سبيل الرمز»(٢٧).

ولكي يثبت أن الإنسان، والفيلسوف خاصة، يستطيع بعقله أن يلتقي مع الشرع: اختار (حيّاً) شخصية فردة تعيش بمعزل عن الناس؛ لأنه لو كان يعيش في مجتمع بشري لوقع ابن طفيل في مأزق كبير؛ فهو يريد أن ينطلق تفكير (حي) حرّاً بعيداً عن أي مخزون ثقافي سابق. أما وجوده في مجتمع بشري، فيفرض عليه تفكيراً مماثلاً لتفكير أبناء بيئته، وتراثاً حضارياً، ومعتقداً دينياً خاصين بهذه البيئة، ومن ثم، فإن هذا التراث سيكون أساساً ينطلق منه. وهذا ماتفطن ابن طفيل قد فطن إليه فعزل (حيّاً) عن الناس.

٤- مصادر أدبيّة:

اقتصرت الدراسة فيما مضى من صفحات على البحث عن الظواهر

---

(٢٥) ينظر: ناجي التكريتي، الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية (عند مفكري الإسلام): ص٢٥١- ٢٥٣

(٢٦) ينظر: دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام تر: محمد أبو ريدة: ص ٢٥٥

(٢٧) فروخ، دراسات في الأدب...: ص ١٢

التاريخية والاجتماعية والفكرية التي أذكت صورة الفرديّة في خيال ابن طفيل. ولمّا كانت القصة قد سُبقت بنصوص قصصية شبيهة بها، كُتبت في فترات زمنية مختلفة، ونظن ابن طفيل قد قرأها، فقد رأينا أن نفرد لها هذه الفقرة الخاصة. وقد كان من الممكن دراسة هذه الظاهرة تحت المصطلح النقدي الحديث: (التناص)(٢٨)، ولكننا فضلنا أن نتابع دراستها بالطريقة نفسها التي درسنا بها الظواهر السابقة؛ لأننا لسنا معنيين بدراسة تأثير تلك النصوص جماليا في نصنا المدروس.

أ- (حي بن يقظان) لابن سينا

وحاصلها أن رجلاً شيخاً يحكي للراوي (ابن سينا) قصة سياحته من مدينة بيت المقدس ليرى عجائب صنع الله في العالم(٢٩). والذي يثير الاهتمام منذ البداية هو هذا التطابق التام في اسم القصتين.

ب- (الغريبة الغربية) للسهروردي:

وهي قصة قصيرة جداً لاتتجاوز الصفحات الخمس، يرى أحمد أمين أنها رحلة روحيّة يتخيلّها السهروردي ليبين فيها «المرحلة الأخيرة للرقي عند الإنسان وهي اتصاله بالله وانكشاف العالم له، والتغلب على العقبات التي تعترضه»(٣٠)

غير أن القصة لا تؤيد ما ذهب إليه من اتصال السهروردي بالله؛ لأن الذي وصل إليه السهروردي لم يكن الله عز وجل؛ لأنه يخاطبه قائلاً: «اعلَمْ أن هذا جبل طور سينا وفوق هذا جبل طور سينا مسكن والدي وجدّك، وما أنا بالإضافة إليه إلا مثلك بالإضافة إلي، ولنا أجداد آخرون حتى ينتهي النسب العظيم إلى الذي هذا الجد الأعظم الذي لا جد له ولا أم، وكلّنا عبيده، وبه

(٢٨) وهو: (حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لانتاج نص لاحق) أحمد قدور، التناص: ص ٨

(٢٩) ينظر: أحمد أمين، (حي بن يقظان) لابن سينا والسهروردي وابن طفيل.

(٣٠) المصدر نفسه: ص ٣٩

نستعين، ومنه نقتبس، وله البهاء الأعظم والجلال الأرفع، وهو فوق الفوق، ونور النور، وهو المتجلّي لكل شيء بكل شيء، وكلّ شيء هالك إلا وجهه.»(٣١)

جـ- الصنم والملك وابنته:

يرى المستشرق الإسباني جارثيا غومس CARCIA COMEZ أن قصة (حي بن يقظان) أساسها قصة كانت قد صارت شائعة وشعبية في عهد المؤلف، وهي تتحدث عن حفيد ملك ألقته أمه في اليم، بعد أن حملت به من وزير لأبيها فوصل إلى جزيرة نائية، حيث تجده فتاة فتربيه إلى أن يكبر ويتفكر فيما حوله. ثم يصل أبوه إلى الجزيرة نفسها، بعد أن نفاه الملك، فيلتقي بابنه دون أن يعرفه، ويعلّمه معارف عدّة، ويبقيان على هذه الحالة إلى أن تحملهما سفينة مرّت صدفة بالجزيرة، دون أن يتعارفا(٣٢). إلا أننا لانملك، بعد، أي أدلة تثبت سبق قصة الصنم والملك وابنته لقصة ابن طفيل تاريخيا. ولذلك تبقى مجرّد احتمال قائم(٣٣).

... وبعد .

لقد كان عماد البحث أن نتبين كيف تبلورت صورة (الفردية) في خيال ابن طفيل فاعتمدها محوراً لقصته يدير من خلالها دفة الأحداث والفكر كيف يشاء، معتمدين التسلسل التاريخي في تقصّي المرجحات، استناداً على فهم يونغ لطبيعة اللاشعور الجمعي.

لعل ما أغفلناه من مرجحات يفوق ما ذكرناه، إنما هي محاولة قد تصيب وقد تخطئ. وما هذه الدراسة إلا خطوة في درب العلاقة القائمة بين النقد الأدبي وعلم النفس، علّها تعزّز هذه العلاقة وتثبت جدواها.

فإن كان لنا ذلك فنعمًا هو. والحمد لله.

---

(٣١) المصدر نفسه: ص ١٣٨

(٣٢) ينظر: بلنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي: ص ٣٥٠- ٣٥١ وغنيمي هلال، الأدب المقارن: ص ٢٤٠

(٣٣) ينظر: غنيمي هلال، الأدب المقارن: ص ٢٤٠

المصادر والمراجع

ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٧٤م.

الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف مصر ١٩٥٥م.

أمين، أحمد: حي بن يقظان (السهروردي، وابن سينا، وابن طفيل)، تحقيق وتعليق دار المعارف، مصر ١٩٥٢م.

قصة الفلسفة اليونانية، بالاشتراك مع زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط خامسة ١٩٦٤م.

بلنثيا، أنخل جنثالث: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة، القاهرة، ط أولى ١٩٥٥م.

التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية (عند مفكري الإسلام)، دار الأندلس بيروت، ط ثانية ١٩٨٢م.

ديبور، ت ج: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ثانية ١٩٤٨م.

ديورانت، وول: قصة الحضارة، اختارته وأنفقت على ترجمته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جامعة الدول العربية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ت

الصالح، عبد الحميد: المدخل إلى تاريخ الفلسفة (الفلسفة القديمة)، مطبعة ابن حيان، دمشق ٨٥– ١٩٨٦م.

فروخ، عمر: دراسات في الأدب والعلم والفلسفة، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢م.

فرويد، سيغمند: التحليل النفسي والفن (دافنشي– دوستوفسكي)، ترجمة: سمر كرم، دار الطليعة، بيروت، ط أولى، ١٩٧٥م.

قدور، أحمد: التناص: الظاهرة وإشكالية المنهج، بحث مخطوط قدِّم لمؤتمر النقد الأدبي الثالث في إربد– الأردن، ٢٤– ٢٦ تموز، ١٩٨٩.

القوصي، عبد العزيز: علم النفس (أسسه وتطبيقاته التربوية)، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط سادسة ١٩٦٤م.

مرحبا، عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات ومنشورات بحر المتوسط، بيروت– باريس، ط ثالثة ١٩٨٣م.

المقّري: نفح الطيب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة مصر، ط أولى ١٩٤٩م.

النووي، محيي الدين: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تحقيق وإعداد لجنة النشر والدراسات في دار الخير، ط ثالثة، ١٩٩٠م د.م

هلال، غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط تاسعة

هومبيرت، إيلي: كارل غوستاف يونغ، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة دمشق، ١٩٩١م

الموسوعات

دائرة المعارف الإسلامية: يصدرها باللغة العربية أحمد الشنتاوي وابراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس، دار المعرفة، بيروت ١٩٣٣م.

- موسوعة معهد الإنماء العربي:

* * *

الدراسات والبحوث

اتجاهات الرواية الغربية المعاصرة

د. بديــع حقــي

يجاذب نفسي، دوماً، شعورٌ غريبٌ، فيما أنا أتصدّى لكتابة الرواية، بأنني مقبلٌ على رحلةٍ شائقةٍ، خَصْبةٍ، فوق منفسح بحرٍ ممتدٍ، رحيبٍ، أضرب في عُبابه دون أن أعلم ما يمكن أن يعترضَ قاربي الذي استقللتُ من أخطار.

• د. بديع حقي: أديب وباحث من سورية، يكتب منذ أوائل الأربعينات، يكتب الشعر والدراسات الأدبية والنقدية. من أعماله: «التراب الحزين»، «حين تتمزق الظلال»، «قمم في الأدب العالمي».

أما عُدَّتي التي أتزود بها -فيما أنا أتقحَّم غمرات هذا البحر المجهول المترامي- فتتسَّق، على الجملة من أدوات جمة، أستعين بها، مبدعاً، أو مقتبساً، ملائماً بين هذا المنتج أو ذاك، من مناهج الرواية، منكفئاً إلى خيوط ذكرياتي المتشابكة، المتعانقة لأستلَّها، خيطاً، خيطاً، وأنوطَها فيما أنا أجلو شخصيةً ما، من شخصيات روايتي، بشغاف هذا القلب اليقظ، المتحفِّز، خلف الضلوع.

لعل الفراشةَ التي تبسط جناحيها الرفّافين للنسيم، تتذكر مثلي شرنقتها التي كانت تغلِّفها، حين كانت تغزل خيوطَها من ذوب كيانها وروحها، قبل أن تنسلخَ عنها، لتهفوَ إلى مضطرب الفضاء الواسع، مُخلِّفةً خيوطَ قيلجتها الحريرية الملبسةَ الناعمة، فما يستطيع الروائي الحقيقي أن ينسى حياته الماضية، تتنضح منها، أفكاره ومشاعره وصوره وتهاويله، يوشِّي بها مطارفَ مغامرته الروائية.

أجل، يمضي الروائي في رحلة روايته المنشودة كالملاّح التائه في مضطرب الموج الهادر اللُّجي، وقد يتاح له أن يكتشف -إن أوتي الموهبةَ والجرأةَ- أن يكتشف قارةً ما، على نحو ما ألفى كولومبوس، حين اكتشف قارةً جديدةً، دون أن يدري وهو يطأ تراب أميركا أنه قد اكتشف عالماً جديداً، هكذا تأتَّى لدستويفسكي الروائي، فيما هو يجوس متاهات النفس الإنسانية المجهولة، محلِّلاً، منقِّباً، مستجلياً أغوارَها، نافضاً أسرارها -تأتَّى له أن يكتشف عالماً بل عوالمَ مجهولةً، مستسرَّة، في أعطاف النفس، لم يتسنَّ لكاتبٍ قبله أن ينفذَ إليها، وأن يجلوَها لنا، على النحو المذهل الذي تسنَّى لعبقريته الفذَّة أن تستشرفَه. ولم يكن دستويفسكي يبغي، وهو يُفضي بنا إلى عالمه المبدع الجديد الذي اكتشفه، أن يزجيَ فراغَنا برواية ممتعة، شائقة، تنفي السأمَ وتطرد الملل، كانت غايتُه الخفية: أن يضع يدنا على جراحه الناغرة، الملتئمة على نَغَل، أن يحملَنا على أن نعيشَ تجربتَه المريرة، أن يثيرَ قلقَنا ومواجعَ قلوبنا، أن يغمزَ أوتارَ المشاعر والخواطر الغافية، لعلها أن تستيقظَ لتغيِّرَ الواقعَ المضني الذي تسدرَ فيه راضيةً، مستكينةً، مستطيبةً خَدَرَ الراحة وأفاويق الطمأنينة.

فهنا تماثل رسالةُ الروائي رسالةَ المصلحين العظام الذين رفعوا راية الثورة والتمرد على الأوضاع المتردية فهزّوا النفوسَ المستسلمة، لتفتح عيونَها على الواقع المؤسي الذي استطاع الروائي أن ينفضه لعلها أن تسعى إلى تغييره. هكذا كانت روايات فولتير وروسو، صُوىً بارزةً في طريق الثورة الفرنسية وكانت روايات تولستوي ودستويفسكي وغوركي منارات هادية للثورة البلشفية، ألم يقل لينين بحق: (إن تولستوي هو منارة استضاءت بها ثورة الشعب العارمة).

لقد عرف الإنسان، منذ أن فتح جفون عينيه ليستطيبَ نعمةَ النظر وأغمضها ليستمرئَ طلاوةَ الحلم، كيف يملأ حياتَه الرتيبةَ بطريف القَصص والحكايات، وكانت من قبلُ تمتح مما ينسجه خيالُه ويوشّيه حلمُه، أكثر مما يقبس من واقعه البدائي البسيط، فكان يتكئ على الأساطير وغرائب الحكايات والسير تعويضاً عما يشعر به من عجزٍ أمام الطبيعة الماثلة، وطلباً للتسلية ومغالبة الضجر لتضحي هذه الأساطير الملعب الذي تسعى في مضطربه الآلهة والجن والمردة والوحوش الضواري. هكذا اصطنع القصص على شكل حكاية، مانحاً إياها ما كان ينشد من بأسٍ مجرياً فيها أقداراً شتى، مترعاً إياها ما كان يَزيّنه له الوهم، لهذا كان نجاح هذه القصص موكولاً على بعدها من الواقع، إذ كانت الغرابة والشطط والتزيُّد مجلبةً للتشويق وبالغ التأثير. هكذا ولدت الأساطير والسير الشعبية وترادفت حكاياتُ ألف ليلة وليلة في شرقنا العربي، دون أن نعلم أسماءَ مبدعيها الحقيقيين، لتفرغَ، فيما بعد، حدودَها وتؤنسَ ليالي الغرب المتعطّش، المأخوذ، المعجب بطلاوتها، ويتأثر بها كُتّابه المبدعون، موشيةً بصورها الطريفة الخلابة آثارَهم الروائية، بيد أن الرواية الغربية جعلت تنضو، مع تقدُّم الزمن، ونمو الحضارة، ثوبَها الأسطوري الخرافي لترتديَ ثياباً تختلف من عصرٍ إلى عصرٍ، ولم تستمسكْ مناهجها واتجاهاتها وأساليبها المستجدة المعاصرة وتتراءى كأرفع فنٍ من فنون الكتابة إلى جانب الشعر والمسرح، إلا بعد أن دُعِمتْ بأسسٍ واضحةٍ وتمشّى في عروقها نُسغٌ حيٌّ جديد.

إن دراستي المختصرة هذه، لن تكون أكثر من كوة صغيرة مطلة على فن الرواية الغربية المعاصرة، ملتزمة زاوية ضيقة، محدودة، من الرؤية والتقويم. من هذه الزاوية تنسرب نظرتي إلى الخلق الفني في الرواية الغربية لأستجليَ، باختصار اتجاهاتها وتقنياتها المختلفة، مجتزئاً بذكر بعض أسماء القمم الشامخة من الرواد العظام الذين رادوا مجاهلها وناطوا جفونهم المؤرّقة المتطلعة بآفاقها الرحيبة.

يقول الروائي الفرنسي فرانسوا مورياك: إن الروائي هو أشبهُ الناس بالربِّ المبدع الخلاّق، إنه يبتدع شخصيات حيةً، يخترع أقداراً، ينسجُ أحداثاً، يحمل شخصياته على أن تتلاقى، تتنامى، تحيا، تموت. ولعل في تشبيه مورياك جانباً من المماثلة طريفاً، فإن الشخصيات التي يسوِّيها الروائي من صلصال حروفه ويحملها على أن تسمو وتتناضلَ وتسعدَ وتشقى هي من وشي الخيال ولكنها تظل، في خاطر القارئ، حيةً، ماثلةً، بما رفدها مؤلفيها من فن مبدع، ولعل بعض الشخصيات بما أراق فيها صاحبها من رونق وماء وحياة، وبما أمدَّها من طابع متميزة، هي أكثر بقاءً وخلوداً في ذاكرة القارئ من بعض الشخصيات التاريخية المعروفة النابهة، فلعل كثيراً من قرّاء رائعة (آنا كارينينا) التي ابتدعها تولستوي يعرفون عنها أكثر مما يعرفون عن الأمبراطورة كاترين الثانية، ولعل القارئ يتذكر طرفاً من نزوات (آنا) وعاطفتها المتوفِّزة أكثر مما يتذكر ما أورده المؤرخون، بإسهاب، عن أخبار الامبراطورة المتسلطة كاترين. إن شخصية (راسكولنيكوف) بطلَ رواية دستويفسكي، (الجريمة والعقاب) لمّا تزلْ تخطر في ذاكرتي، فقد تتبَّعته، فيما أنا ألتهم سطورَ الرواية وقلبي يخفق واجفاً، وانسقتُ وراء خطاه فيما هو يتسلَّل إلى غرفة المرابية العجوز، متخيِّلاً، ساعدَه يهوي بالفأس على رأسها، ولقد عشت معه، لياليَ من الأرق والحُمَّى والهذيان، وبكيتُ معه من ظلم مجتمعه الجائر وثرتُ عليه مثلما ثار، وهفا قلبي إلى (صونيا) المسكينة، التي قسرتها الظروفُ الرهيبة على بيع جسدها لتُعيل أسرتها الشقية، وتمثَّلتُني أركع معه وأتضرَّع أمام قدميها، مبتهلاً، راثياً،

منحنياً، أمام الشقاء الإنساني الذي حلَّ في إهابها الطاهر، ولما يزل طيف راسكولنيكوف ماثلاً موحياً، في خيالي، على النحو الذي استطاع دستويفسكي أن يجعل منه أخاً لنا شقياً عزيزاً أثيراً في الإنسانية، وحملني على أن أحبَّه وأشفقَ عليه، وأشاركَه من ثمَّ، في منسرح الوهم، مصيرَه التَّعِسَ في منفاه القصي.

هكذا نجد أن الرواية المبدعة، المتميِّزة، تستطيع أن تؤثِّر في القارئ، أن تضحكه وتبكيه، أن تثيرَ فكْره ووجدانَه، أن تتسلَّل، بخُطا حروفها المتئدة، إلى حنايا قلبه وتمتزجَ بخفقاته. يقول (رامون فيرنانديز): (إن الرواية الناجحة هي أكثر فنيةً من أيِّ نمطٍ من أنماط التفكير والتعبير لأن توازنها الفني هو أكثر عمقاً، واستقلالاً من القواعد الثابتة المطروقة) ولعل الروائي هو أكثرُ حريةً من الشاعر في التعبير، لأنه يمتح من نبع الحياة الفياض، فهو طليقٌ، متحررٌ من قيود الوزن والقافية وأسر التفعيلة ومطالب اللفظ المجنَّح. يقول الناقد الفرنسي (روجيه كايوا): (ليس للرواية قواعدُ. كلُّ شيءٍ فيها ممكنٌ، إنها تنمو كما ينمو عشبٌ مجنونٌ فوق أرضٍ غامضة). بيد أن مهمة الروائي، حين يؤلِّف روايةً ناجحةً، أصعب من مَهَمَّة الشاعر، لأنه مضطرٌ إلى الاجتزاء من نبع الحياة الزاخر العميق، بقطراتٍ تعكس النبعَ كلَّه، إنه يعمد إلى خلق مشهدٍ كاملٍ في خيال القارئ بكلماتٍ معبرةٍ تغني عن الإسهاب المستفيض الذي قد يفضي إلى الإملال، فقد تغني كلمةٌ واحدةٌ يديرها على لسان إحدى شخصيات روايته بتصوير دخيلتها، أكثرَ من سرد حوار نافل لا جدوى منه. عملُ الروائي وهو يمضي في بناء روايته هو اصطفاءٌ وانتحالٌ وانتقاءٌ من مشاهد الحياة الجمَّة المتداخلة، ولكن حرية الروائي تظل أرحبَ مدىً ومنطلقاً من حرية الشاعر أو الموسيقي أو المصور، فما تزال في الحياة دوماً، قاراتٌ مجهولةٌ تنتظر رواداً مكتشفين من أمثال دستويفسكي وتولستوي وجويس وفوكنر، يضربون في كل مَرادٍ منها، ليعودوا بأسرارٍ خبيئةٍ جديدةٍ ويحسروا عن بقاعٍ غريبةٍ لم تقعْ عليها أبصارنا من قبل. فالحياة منجم غني لاتنفد كنوزه أبداً، مهما تزاحم الطامعون

في الوصول إليه واجتيازه، ولكنه منجمٌ يَعِد، أحياناً، ولايبذُل شيئاً، إن لم يؤتَ الروائيُّ دُربةً وخبرةً وعاطفةً مستوفزةً وعيناً جوّابةً تدرك في طرفة جفن منها أن ذاك البريقَ الذي يخلص إليها من الجوهرة القابعة في خِدْر النفس، هو بريق جوهرةٍ حقيقيةٍ لا بريقَ جوهرةٍ مزيفةٍ، كاذبة.

إن أول شيءٍ مبذولٍ للروائي الملهم هو الحياة، حياتُه وحياةُ غيره ممن عرفهم أو أبغضهم، يقول فرانسوا مورياك: (إنه ليس في ميسور الكاتب أن يضع روايةً ما، إلا بما يعرفه هو نفسه من الحياة، أعني أوهامَه وأحلامَه ولذاته وتعلاّته، فليس بقادرٍ على وصف شيءٍ، إلا على وصف البيضة التي شقَّ هو قشرتَها، وخرج منها) أي أنه لايجيد ما يكتبه إلاّ إذا بلا الحياة وبلا هناتها ومراراتها ومواجيدها، إنّ الألم الحقيقي كما يقول (مادوكس فورد) هو من نصيب الإنسان وحظه وقدره، أقول الألمَ ولا أعني الاستسلامَ لليأس الذي لا جدوى منه، الألمَ الذي يطبع الإنسان بميسمه، حاملاً في ثناياه أملاً بالفرحة، أملاً مماثلاً للجوهرة المغروسة في المعدن الخام.

هكذا يعمد الروائي الحقيقي إلى صلصاله الذي يقتلذه من ضلوعه نفسها ليعجنَه بيده الصَّناع ثم يسوي منه شخصيةً قصصيةً ذاتَ ملامحَ وقسماتٍ حيةٍ، متميزةٍ، وينفرد هذا الصلصال الروائي في كل عصرٍ، بما مُزِجَ فيه من أفكارٍ وبدواتٍ ونزواتٍ وصورٍ وملامحَ، وكذلك تعدّدت الاتّجاهاتُ الروائية، لنجدَ كلَّ اتجاهٍ منها يتسّمت درباً جديدةً ذاتَ سماتٍ وشياتٍ وألوان.

لعل أبرزَ اتجاهٍ في الرواية الغربية في القرن التاسع عشر هو الاتجاه الواقعي، وقد وفد هذا الاتجاه في أعقاب الرواية الرومانسية التي تعتمدُ على العاطفة المفرطة في الحساسية والمبالغة في إبراز مظاهرها، وسفحَ الدموع السخية، المتراخية، في أغلب الأحيان، إلى انتحار البطل أو البطلة، على نحو ما عبَّرت عنه رواية (فرتر) لغوته، وأفضت، كما هو معلومٌ إلى موجةٍ واسعةٍ من انتحار بعض الشباب اليائسين في أوربا، تقليداً وتشبهاً بمصير (فرتر) الموجع الحزين.

وقد اتَّسمت الرواية الواقعية في فرنسا، بالقسوة، لأنها وافت أشبهَ بردَّة فعل على الرومانسية الباكية، المغالية، فقد جلا (فلوبير) شخصيةَ (بيكوشيه) في رواية (بوفارد وبيكوشيه) فهاجمه وتحيَّف من غبائه، دون أن يتسم لديه أيُّ عطفٍ على بطل الرواية.

أما الواقعية في الرواية الروسية، فلم تكن ثورةً على الرومانسية بل تتمةً وتنقيةً لها من المبالغة في إظهار الحسرة والشكوى، فقد وصف (نيقولاي غوغول) شخصية (أكاكي أكاكيفتش) الموظفَ الساذجَ المسكينَ الذي شرى بكل ما ادَّخره من مالٍ معطفاً جديداً، لم يلبثْ أن سُرِقَ منه، في ليلة ارتدائه له، وصف شخصيَته بدقةٍ وواقعيةٍ، ساخراً من بساطته وسذاجته ولكنه أبرزه لنا كالطفل الذي نحبه ونشفق عليه ونبتسم لغفلته، وكانت هذه الرواية القصيرة –التي أعتزُّ بأنني أول من نقلها إلى العربية عام ١٩٥٤ ونشرت في لبنان– كانت ممَّهدةً للرواية الواقعية الروسية التي وضع غوغول أسسَها وتحدَّرت منها واقعية تولستوي الإنسانية وواقعية دستويفسكي البسيكولوجية، والواقعية الماركسية التي التزمها –بدءاً من غوركي– الأدب السوفييتي برمَّته، فيما بعد. يقول دستويفسكي عن رواية (المعطف): (كلُّنا تخرجنا من المعطف)، لينعمَ جلُّ الروائيين الروس المبدعين فيما بعد، بدفء هذا المعطف.

لقد كانت مَهَمَّةُ الروائي في الاتِّجاه الواقعي، مَهَمَّةَ المراقب اليقظ الساهر الذي يُجيل بصرَه فيما حوله فيلتقط الصورَ المترادفةَ ويدَّخرها في ذاكرته ثم يستنبطُها وينفضُها من جديد، من دون إضافةٍ أو تغيير. كان (اميل زولا) يغشى الأحياءَ الفقيرةَ والمعاملَ، مسجلاً في دفترٍ صغيرٍ وصفاً ملَخَّصاً لما يقع بصره عليه ثم يفزع إلى قلمه وأوراقه ليسبغَ على شخصيات روايته وأحداثها، طرفاً مما رآه ووعاه جيداً، وكذلك تأتي لبلزاك أن ينقل في (الكوميديا الإنسانية) ملامح المجتمع الذي عاش فيه. وقد لمعت أسماءٌ شتى في هذا الاتِّجاه الواقعي للرواية في أوربا، وتألَّقتْ بخاصةٍ في روايات (تشارلز ديكنز) التي تشوبها مسحةٌ رقيقةٌ من السخرية الحلوة، المرة معاً، وانتقل هذا الاتجاه الواقعي إلى

أمريكا، ليواكب تطورّ فن السينما، مستمداً منه، مضيفاً إليه، موشياً آفاقه كلَّها.

والروائي في هذا الاتجاه الواقعي، يحمل دوماً مرآةً تعكس في صقالها بأمانة، ما ينسرح أمام البصر من أحداث، يقول (سان ريال) إن الرواية هي مرآةٌ متنقلةٌ، على مدى الطريق اللاحبة الواسعة، بيد أنها تختلف اتِّساعاً وعمقاً، إمَّا انتقلت من يد روائيٍ إلى يد آخرَ، فهذا روائيٌّ يؤثر مرآةً مسطحةً، يرتسم ضمن إطارها خيالُ الشخصيات، على نحوٍ صادقٍ مطابقٍ للأصل وهذا روائيٌّ يفضل مرآةً مقعرةً أو محدَّبةً، يريق ذوقها خيال شخصياته، على نحوٍ ساخرٍ، كاريكاتوري، ربما يكون أوقعَ تأثيراً في النفس من منظره يحبو على صقال مرآة مستوية.

بيد أن هذه الواقعية الأمينةَ في وصف الطبيعة والحياة بدت مع تطور المجتمع وتعقده وتقدُّم أبحاث علم النفس، سطحيةً، وكان لا مَعدى من مجيء بعض الرواد العظام في فن الرواية، لسبر الجوانب الغامضة المجهولة من النفس الإنسانية، وكذلك اتضَحَ اتجاهٌ جديدٌ في الواقعية، تسنَّمَ طريقَه من الخارج إلى الداخل، وكان دستويفسكي الرائدَ الأولَ لهذا الاتجاه فبدا كما لو أنه أولُ من تجرأ على أن يُدْلِجَ في ليل النفس الإنسانية الحالك، وتسنى له أن يزوِّدنا بتجربته الروائية بأسلوبٍ متدفقٍ، ينبجس من ينبوع النفس الإنسانية الغزير، وأن ينفض لنا خفايا أعماقها، وإن فيها لما يلخِّصُ حياةً عريضةً. إن القارئ ليلهث إذ يتتبع خُطا هذا الكاتب فيما هو يجلو لنا الهنيهات القصارَ التي سبقت تنفيذَ حكم الإعدام به، إثر اتِّهامه بأنه يتآمر على النظام القيصري المستبد، والهنيهاتِ العصيبةَ التي تلتْ حكمَ العفو عنه في آخر لحظة، فقد وصف كلَّ منعطفٍ من الشارع المفضي إلى ساحة الإعدام فتراءى له دنيا رحبةٌ واسعةٌ لا نهايةَ لها، ثم جلا لنا حياتَه في المنفى، تلك الحياةَ الشقيةَ المترعةَ بالمرارة والألم والخيبة، تتخلَّلها نوبات الصرع التي كانت تفترس جسمَه الواني الهضيم. كلُّ هذا وصفه بأسلوبه المعبِّر مما حمل نيتشه على القول إنه تعلَّم من روايات دستويفسكي أسرارَ النفس الإنسانية أكثر مما تلقاه من علم النفس.

ووافى اتجاهُ آخرُ للرواية مكمِّلاً هذا الاتجاه البسيكولوجي الواقعي الشائق، هو الاتِّجاه النفسي التحليلي الهادف إلى استجلاء أدقِّ ما يختلج في النفس من مشاعرَ بأسلوبٍ يطاوع تشعُّبَ الخواطر والأفكار وتداعيها، يتسلسل من بعضُها بعض، فلا يجد القارئ المُتعةَ الخالصةَ التي أصابها في روايات دستويفسكي، ولكنه يظفر بغذاءٍ فكريٍ دسمٍ شهيٍ، وكان الكاتب الفرنسي مارسيل بروست أولَ من مهَّد لهذا الاتجاه بروايته (بحثاً عن الزمن الضائع).

كان بروست مرهَف العاطفة، رقيقَ الحاشية، جمَّ الأدب والكياسة وقد سام في شبابه حياةً لاهيةً مترفةً، واتَّسق له أن يدَّخر في ذاكرته العجيبة المستمسكة بأدق التفاصيل، جميعَ الصور والمفارقات اللصيقة بالمجتمع المترف الذي كان يعيش فيه، ثم عزف فجأةً، عن جميع ما كان يشدُّه إليه وأضحى حلْسَ بيته، عاكفاً على لمة خيوط الزمن القديم ونسجه وخلقه من جديد، في رواية رائعة، صابراً صبرَ النحلة الدؤوب التي لا تني تبني خليتَها الهندسيةَ المتقنةَ، وكذلك لزم غرفته وأغلق أبوابها ونوافذها بإحكام -وكان ذا وساوسَ مرضية- لا يكاد يسمح للنسيم أن يخلص إليه خشية أن يؤذيَ رئتيه المتعبتين بمرض الربو، وانكفأ، في رحلةٍ ممتعة، متخيِّلة إلى ماضيه، لعله أن يبعثَه ويحياه مرةً أخرى، موقظاً كلَّ الصور الغافية، بأسلوبٍ خاصٍ متميزٍ بجُمَله المسهبة المترقرقة المتفرعة جداولَ صغيرةً، لعلها أن ترفدَ تيارَ ذاكرته العجيبة، وتتسللَ منه متحدرةً مترفقةً كما ولا أروع.

ولم تكن نظرته إلى أية خَلْجة تسنح في مطاوي نفسه، نظرة عابرة، بل نظرةً شاملةً كما لو كان يحمل مكبِّراً دقيقاً ليشرح ويحلِّل، رابطاً بين فكرةٍ وفكرةٍ، في تداعٍ مترادفٍ متصلٍ، حتى يفضيَ إلى الفكرة الأخيرة، سافحاً فوقها نورَه المتوضِّحَ، فاسحاً أمام القارئ الجوَّ النفسي الذي عاشه الكاتب في أدق تفاصيله.

وقد بلغ من وفائه لأدبه وحرصه على الدقة في الوصف أنه ختم حياته وروايته في آنٍ، إذ جعل يملي على خادمته وهو يعاني سكراتِ الموت، صفحاتٍ

استجلى فيها شعورَ أحد أبطاله في هذه الرواية، وهو يُحتضر، ليُنقلَ هذا الوصف إلى مكانه من الرواية. وكان هذا أقصى وأروعَ ما يمكن أن يقدّمه إلى فنه الروائي المبدع الرائع.

وظلَّ أسلوب بروست، على أيِّ حال، وقفاً على طبقة مصطفاة من القراء ونخبة منتقاة من متذوقي الأدب الخالص، لأن إسهاب بروست في تحليل الشعور جعله يبدو بعيداً عن ذوق القارئ العادي الذي يسترفد من الرواية المُتعةَ العاجلةَ المباشَرَة، بيد أن علم النفس الحديث أفاد من أدب بروست فائدةً جُلّى، يقول مورياك:

– (لقد علمنا بروست أن في ميسورنا إدراكَ أسرارِ الحساسية لدى الإنسان والتقدمَ في معرفته، على نحوٍ أبعدَ مدى مما وصلت إليه العبقريات السالفة.)

في الوقت الذي انطوى بروست على نفسه، منزوياً في غرفته الموحشة، ليستلَّ من ذهنه خيوطَ ذكرياته محاولاً أن يبعث ماضيه ويحياه، كان هناك، كاتبٌ آخر، هاجر من دبلن، وتنقل في بلدان أوربا، بحثاً عن لقمة العيش، ثم استقر في تريستا ليعملَ معلماً للانكليزية، مجتزئاً براتب ضئيل، لا يكاد يكفي لإعالة أسرته، ناسجاً في عزلته، كعنكبوتٍ تغزل شبكتَها في زاوية من بيت مهجور، خيوطَ روايةٍ فذّة، يمكن أن تُوضع في قَرَنٍ واحد، من حيث الروعةُ والنُضجُ والعمقُ مع رواية (بحثاً عن الزمن الضائع). هذا الكاتب هو (جيمس جويس) مؤلف رواية (أوليس) ومن مفارقات المصادفة أن كلاً من بروست وجويس بدأ روايته، في وقت يكاد يكون متقارباً، وظل كلاهما يغزل، متمهلاً، صابراً، خيوطَ روايته، وحاول كلاهما أن يغوصَ في أغوار النفس الإنسانية بأسلوبه الخاص المتميز. بيد أن النور الذي أراقه جويس وهو يضيء حَلَك اللاشعور، يختلف في انعكاساته عن النور الذي سفحه بروست. كان بروست يفرش نورَ ذكرياته، أما جويس فكان يجمعُها في بؤرة واحدة، بعد أن تجوز موشوراً متعددَ السطوح، فتفترقُ لتلتئمَ، وتتفطرُ لتجتمعَ. كان بروست يحدّر

جداولَ ذكرياته لتتوزّع وتتبدّد، أما جويس فكان يجرفها وينحو بها لتتساقَ نهراً لُجّياً واحداً، مفضيةً في نهاية الرواية إلى حوارٍ داخليٍ تلهج به زوجة بطل الرواية، في جملة تستغرق قرابة ستين صفحةً، من دون أي نقطةٍ أو فاصلةٍ تحجُز بين كلماتها، كأنها النهرُ العارمُ المتلاطمُ الذي لاتستطيع أن تفصل ما بين قطراته المتدفقة. وقد عمد جويس إلى ملحمة (الأوذيسة)، فقبس منها خطوطَها العامةَ واستنزلها من سماء الأسطورة، ليجعل منها روايةً عصريةً، تجري حوادثها في مدينة دبلن، في مدى يومٍ واحدٍ فحسب، هو على الضبط، السادس عشر من حزيران عام ١٩٠٤.

في هذا اليوم وحده -الذي فسح له جويس أكثر من ثمانمائة صفحة- تترادف أحداث الرواية، مجدّداً بها ملحمة الأوذيسة بأسلوبٍ مبتكرٍ، لايتكئ على تداعي الأفكار والمشاعر، على نحو ما نراه في رواية بروست، بل على أساليبَ شتّى يتمّمُ بعضُها بعضاً، مترادفةً، ملتئمةً، في سَرْدٍ روائيٍ ملحميٍ، غنائيٍ، سرياليٍ معاً، مشفوعاً بحوارٍ داخليٍ، وتتساق هذه الأساليب كلُّها، على نحوٍ قد يبدو متنافراً، غيرَ متناسق، لكنها تعكس صورةً صادقةً عن عالم النفس الداخلي وعالمها الخارجي، لتلخصهما، كما يمكن تلخص ثمرةُ الجوز الواحدة، الكرةَ الأرضيةَ كلَّها، على حدِّ تعبير جويس نفسه. ولعل أبرز إضافة اجتلبها جويس في هذه الرواية هو الحوار الداخلي حين جعله ينساب، متدفقاً كأنه السيلُ الأتيُّ، جارفاً تيارَ الذكريات من دون أن يكون في تسلسلها وارتباط ذراتها، أيةُ صلة منطقية واضحة، ولكنها تعكس، على تنافرها، حقيقةَ النفس الإنسانية، لأنها تسوق الكلمات كما لو كانت قد ولدت، لأول مرة، على شفتي بطلة الرواية، إنها الكلمات في مادتها الخام، من دون أي تشذيبٍ أو تحكيكٍ أو تنقية. وقد عمد جويس إلى جعل هذا الحوار دافقاً، معبِّراً، صريحاً إلى أبعد حدود الصراحة، حتى أن الرَّقابتين الإنكليزية والأمريكية مانعتا، في البدء، بنشر الكتاب فطُبِع في فرنسا، أول الأمر، وكانت نسخُه تهرَّب خفيةً إلى أميركا وانكلترا، لأن الحوار الداخلي الذي اختُتمتْ به الرواية يتضمن بَذاءات وكلمات نابيةً تنضح بما يضطرب في كيان من كانت تلهج به في أعماقها، من غُلْمةٍ وشهوة.

وقد أخذ بمدرجة جويس، في الاعتماد على الحوار الداخلي كثيرٌ من الروائيين، في مقدمتهم ويليام فوكنر ودوسباسوس وكلود سيمون، وتأثر به شعراء السريالية الأوائل فبدت قصائدهم كما لو أنها تنبجس من أعماق النفس، رهوةً، عفويةً، دون أن يفصل مابين ألفاظها نقطٌ أو فواصلُ. لهذا كله عدَّ بعض النقاد جويس من أعظم كتاب الرواية في هذا القرن وذكرَ الكاتب رولانْ بونال، أنه أوفرُ كتاب القرن العشرين ابتكاراً.

هكذا ارتفعت في مطلع هذا القرن مناراتٌ مضيئةٌ تومئ إلى اتجاهات شتى في الرواية المعاصرة ولكن ثمة ملاحين لم يكتفوا بهذه المنارات الهادية، كان منهم من يود أن يدفع سفينته في العباب اللُّجي المتلاطم من البحر لا تشوفاً إلى أرضٍ جديدة ترسو على سيفها بل بحثاً عن الضياع نفسه، عن العاصفة تثور، عن الرَّعد يتهزّم، عن البرق يجرح السماءَ ويلخّص الحياة كلَّها في ومضة خاطفة، إنه جيل القلق الذي تمخَّضتْ عنه الحرب العالمية الأولى ثم الحرب العالمية الثانية، إنه جيل التِّيه الذي مشى مترسماً خُطا (أندريه جيد)، حارقاً كتبه، هاجراً أهله ووطنه، بحثاً عن الظمأ الذي لا ينفعه سوى سراب الرحيل: (ناتانائيل، حين تقرؤني، إرمِ بكتابي هذا واخرجْ، إنني أنْقد شوقاً إلى أن يهبَّ لك كتابي الرغبةَ في الخروج من أيِّ شيء، من مدينتك، من أسرتك، من بيتك، من فكرتك. سعيدٌ ذاك الذي لا يتعلّق بشيءٍ على هذه الأرض ويشعر بحماسةٍ متصلة عبر التغيُّر المستمر في الحياة) ولقد أصغت شبيبةٌ كبيرةٌ إلى نداء جيد الحميم المغري فجعلت من كتابه (الأغذية الأرضية) إنجيلاً لها، وكان مقدَّراً على هذا الجيل القلق أن ينفضَ قلبُه، فيما هو يلوي نظَره عن موطنه إلى أرضٍ جديدة يترقرق في حواشي أفقها سرابٌ خدَّاع. لا، لم يعدْ يهمه أن يغوص في أعماق نفسه، ويرضى بما يجود عليه علماء النفس من تحليلات مضللة، إنه يريد شيئاً بل أشياءَ أبعدَ مثالاً، كتب آلان فورنييه مؤلف (مولن الكبير) إلى صديقه ماريتان: (كفانا حقائقَ بسيكولوجيةً وغيرَها من الأراجيح النفسية وفقاً لطريقة (بول بورجيه) وأضرابه)..

من هذا الجيل الحائر، اشرأبَّتْ قممٌ باذخةٌ في التعبير والتقنية في الرواية انصرف جل اهتمامها إلى التجديد في وسائل التعبير والتقنية وسلكت إلى ذلك ألفَ اتجاهٍ واتجاهٍ، بيد أن هذه الاتجاهات كلَّها بدت غائمةً ملتاثةً، يتوغَّل بعضُها في متاهات النفس ويرقى بعضها الآخر إلى ذرى سامقةٍ تهيئم فيها الصورُ السرياليةُ الغريبة. وهناك اتجاهٌ مترعٌ بالسخيمة والحقد يهوِّم فيه طيفُ (سيلين) الذي مجَّ في روايته (رحلة في آخر الليل) كلَّ ما خلفته الحرب في نفسه من حُرقةٍ وغثيانٍ، سافحةً، ناضحةً كلَّ ما امتلأ به عطفاه من حقدٍ على البشر، وعلى اليهود بخاصة، حتى لقد بدت روايته هذه، كما يقول عنها الناقد (كايتان بيكون) صرخةً من أعنف الصرخات التي عرفتها الإنسانية.

ثمة اتجاهٌ عافَ الطمأنينةَ والدَّعةَ وطراوةَ العيش وهفا أصحابه إلى حياةٍ خطرةٍ مماثلةٍ لحياة لاعب السيرك الذي يترنَّح فوق حبلٍ ممدودٍ أمامه، ما بين الموت والحياة. هكذا نلقى أندره مالرو يمضي ضارباً في دروب الهند الصينية والصين وإسبانيا الثائرتين، مشاركاً مصيرَ أبطاله، فنرى إليه في الصين، متنكِّباً بندقيته، باسطاً راحته على مقعد حاجبيه ليرامق سماء الصين تَغصُّ بدخان المدافع، كما نرى إليه في إسبانيا الممزقة بالحرب الأهلية الضروس، يدافع بإخلاصٍ عن مُثُله العليا في الحرية، وكذلك تتسلسل تجربته الروائية التي عاشها بكيانه كله، في روايتيه: (الوضع الإنساني) و (الأمل).

ويأخذ أرنست همنغوي بمدرجة مالرو، وهو يلوب على مواطن الخطر، في اسبانيا، ليتلظَّى قلمه أيضاً بأوار حربها ولهيبها، في روايته (لمن تُدقُّ الأجراس)، حتى إذا وضعت الحرب الأهلية أوزارها، اتخذ سمتَه إلى افريقيا السوداء ليستنشيَ في فضائها لهاثَ وحوشها الضارية، ويصغي، منتشياً، جذلانَ، إلى زمجرتها المهدِّدة المتوعِّدة، فلما لوت سنُّه وشيخوختُه، عينيه عن نشدان المغامرة الخطرة طاب له أن يعود إلى إسبانيا ويغشى حفلات مصارعة الثيران مرامقاً لعبةَ الموت تنتقل وثابةً فوق قرون الثيران الهائجة المتوثبة، موحيةً له رواية (ولا

تزال الشمس تشرق) التي أتيح لي أيضاً أن أنقلها إلى العربية منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

وانساقَ فيما بعد اتجاهاً جديداً جعل همُّه الرئيسَ أن يجعل الروايةَ والمسرح مطيةً لفلسفة ما، هكذا وفدت الوجودية، بُعَيد الحرب العالمية الثانية، تياراً فلسفياً منبثقاً من ويلات الحرب، لتحمل الإنسانَ التائهَ على أن يجلوَ وجوده ويحيا اللحظةَ التي يعيش فيها، وكانت الحرية المفرطة المتحلِّلة من أيِّ قيدٍ جناحَ هذا المذهب الذي جعل يرفرف خفاقاً في أفق الإنسان الوجودي السادر في أقبية حي سان جرمان والحي اللاتيني في باريس، حول مائدة جان بول سارتر وسيمون دو بوفوار. كما نجد ألبير كامو يوطِّئ رواياته ومسرحياته لفلسفة العبث المتحدرة من الوجودية، يلخِّصها في كتابه (أسطورة سيزيف) ويجعل أفكارَها تسري في أفعال أبطال رواياته ومسرحياته. إن سيزيف الذي يلخِّص في عطفيه فكرةَ العبث هو بطل الأسطورة اليونانية الذي عاقبته الآلهة عقاباً سرمدياً بأن يحمل صخرةً كبيرةً يحملها من السفح متوقِّلاً، صاعداً، في مراقي جبله الشاهق، حتى إذا شارفَ قمَّته، انزلقت صخرتُه من بين يديه فهبط ليحملها من جديد، لكنها لا تلبث أن تتدحرج، المرَّة بعد المرة، ليعاود حملَها ويظل عمرَه معذَّباً بجُهده المضيِّع، في عبثٍ عقيمٍ، بين صعودٍ وهبوطٍ متعاقبين دائمين. هكذا نسج كامو شخصية مورسولت في رواية (الغريب) مطبقاً فكرة العبث في حياة بطله وهو يطعم ويشرب ويشيِّع جنازة أمه، ثم يمضي مساءً إلى السينما، وفي اليوم التالي يقتل عربياً، من دون جدوى أو قصدٍ، كما نسج في رواية (الطاعون) شخصية (كوتار)الذي يتم إنقاذه إثر محاولته الانتحار، ويتسنى له أن يعيش عبثاً ويفلَت -هو الذي يتوق إلى الموت- من براثن الطاعون الداهم المستشري في مدينة وهران، ليسيمَ حياةً عابثةً مريبةً، في ظل الوباء الرهيب المماثل لوباء الاحتلال النازي.

إن فكرة العبث في روايات كامو، هي في الواقع امتدادٌ لفكرة العبث السوداء المتجلية في روايات (كافكا)، ففي رواية (القضية) نرى كيف يُقبض على

إنسان ويُحاكم بتهمة لا يدري ماهي، وفي رواية (المسخ) نرى كيف ينقلب إنسانٌ سَويٌّ إلى صرصار كبير مقيتٍ كريه، لسببٍ مجهول، فيحتويه أهله ويُحبس في حجرة، ليجترَّ وحدَه محنته وبلواه، ولقد كان النور الذي أراقه كامو على شخصياته، الروائية والمسرحية، حاسراً عن العبث الكامن في الوجود، نوراً بارداً أسودَ، ويموت كامو وهو في أوج نضجه الفكري والأدبي، في حادث اصطدام سيارة، وتختتم بمصرعه فلسفة العبث معناها المؤسي الفاجع.

لقد خلص إلى الكاتب الروائي الغربي المعاصر جميعُ الاتجاهات التي أجملتُها، فلما شاء أن يختطَّ له اتجاهاً مستجداً، لم يجد مَعدىً له من أن يصرف همَّه إلى التجديد في أسلوب تقنية الحدث ورسم الشخصيات وفي الزمن والمكان اللذين يغلِّفان الرواية المعاصرة.

كان أسلوب الروائي من قبل يعتمد على بسط المنظر الذي يدور فيه الحدث وتتحرك في إطاره الشخصيات ضمن ترتيب زمني منسَّق، يتابعه القارئ في سهولة ويسر، ثم وافى أسلوبٌ جديدٌ عافَ هذا التنظيمَ وبرمَ بهذا التنسيق، إنه يبغي أن يفاجئ القارئ، على حين غرة، بدءاً من مستهل الرواية، كما لو أنه يبغي أن يستجره ويسوقه إلى حرف هوةٍ بعيدة القرار، ليشعر حيالها بدوارٍ عنيف، ولم تعد الرواية، في هذا النمط المستحدث ترتضي الأسلوبَ المطروقَ المبذولَ، إنها تعيش على الغرابة وترمي إلى إثارة قلق القارئ أكثر مما ترمي إلى إرضائه، لهذا فإنها تصطنع الأسلوب المكثف النزق العصبي. فإمَّا فتحت الصفحة الأولى من رواية (الوضعُ الإنساني) لأندره مالرو وجدت نفسك في صميم الحدث، هكذا يستهل الكاتب روايته:

(تُرى أيحاول (تشي) أن يرفع الكُلَّة؟ أم يضرب من خلالها؟ كان الرعب يهصر قلبَه، إنه يعرف جيداً عزمه، غير أنه لم يكن بقادرٍ على التفكير، في تلك اللحظة، كان مشدوهاً بتلك الكُلَّة المنسوجة من الشاش الأبيض تترامى من السقف حول جسدٍ بدا له أشبهَ بالشبح، تمتد منه الساق منثنيةً بالنوم في نصف انعطافةٍ، هذه الساق الحية المكسوة باللحم الإنساني. وكان النور الوحيد

يفضي من البناء المجاور وهناك مثلثٌ من نورٍ كهربائيٍ شاحبٍ تقطعه قضبان النافذة وينزلق منه ظلٌ واحدٌ ويخطِّط السرير تحت ربلة الساق تماماً كأنه يود أن يزيد في حجمها).

على هذا النحو يدخل بنا مالرو بأسلوبه اللاهث ذي الجمل القصيرة، لنرى إلى بطل روايته منتضياً خنجره، وهو بسبيل أن يغمده في صدر عدوه النائم، دونما أي تمهيد يفسر لنا الدافعَ الذي يحدوه إلى قتله. إنه أسلوبٌ يغصُّ بالشرر، في ثنايا السحاب، الكثيف، أسلوبٌ يضلِّل القارئَ أكثر مما يُرشِدُه ويهديه.

ويتململ إلى جانب هذا الأسلوب المعبر المتفجر، أساليبُ شتى كأنها جداولُ منحدرةٌ من ينبوعٍ يسخو ماءً وعطاءً، وكان على جدولٍ من هذه الجداول أن يقتحم الجداولَ الصغيرةَ اليسيرةَ، لينساب في منسرح النظر جدولاً معطاءً تيَّاهاً، هو جدول الرواية الجديدة، أو الرواية المضادة، في فرانسا، في الخمسينات، مسترعياً النظرَ بما يترقرق في مشربه ومسراه من أصباغٍ وألوانٍ وتهاويل.

كانت الروايةُ التقليديةُ المعروفةُ المألوفةُ، تتكئ في جلِّها على شخصياتٍ إنسانيةٍ ساعيةٍ ضمن إطارٍ من الأشياء لم يكن يحتلُّ، من قبلُ، مكاناً بيناً، ظاهراً، أو كان يحتلُّ مركزاً ثانوياً يضفي عليها بعضَ الظلال الموضِّحة المتممة، أما الرواية الجديدة فقلبت هذا النظامَ لتولي إطارَ الأشياء اهتمامَها الأساسي وتجعله جِذْعَ عنايتها الرئيسه، وتزوي نظرَها عن الشخصية الإنسانية التي كانت من قبلُ مـ[illegible] لجهد لتضحي زائلةً، مسحوقةً، حين توضع في قَرَنٍ واحدٍ مع الأشياء الثابتة المحيطة بها، لتضحي، في الواقع، تابعةً لها. هكذا امَّحت في الرواية الجديدة، شخصيةُ الإنسان وغام الحدث وتماهى، وظلت عين الكاتب التي تصف و[illegible]ـجلُ متواريةً خلف الأشياء.

إن وصف الأشياء الجامدة، الملموسة، المرئية، المحيطة بالإنسان هي إذن أثبت وأدعى إلى استجلاء حقيقته من تحليل نفسيته وشخصيته وتصوير بدواته وتعلاَّته، المتغيرة، المتبدلة دوماً.

وكما تعتمد الرواية التقليدية على الموضوع المنسّق، المرتّب، المرتكز على حَبْكةٍ ظاهرةٍ أو خفية، فإن الرواية الجديدة تجفو الموضوع وتأباه وإذا اضطرت إليه فإنه يتراءى تافهاً بسيطاً، وهي إلى ذلك تنكر الحُبْكَةَ لأنها ترفض كلَّ ما تواضعت عليه الأذواق وألفته وأساغته. لهذا كله نأت الرواية الجديدة عن مُتعة التسلية، وتنكّرتْ لفكرة الالتزام وعجزتْ من ثَمَّ عن اجتذاب جمهورٍ كبيرٍ من المتذوقين وظلت دائرة قرائها مقصورةً على طلاب الغرابة.

ولنا أن نتساءل، بعد هذا، عن رُوّاد هذا الاتّجاه -ولا أقول هذه المدرسة- فإن أنصار الرواية الجديدة من الكتاب يأبَوْن أن يسبغوا عليها سماتِ المناهج المألوفة ويؤثرون سمةَ المنهج الباحث المنقب.

إننا نستطيع، في الواقع، أن نتسمّتَ هذا الاتجاه الداعي إلى التحلُّل من وصف الشخصية الإنسانية، ومجانبة الغوص في أعماقها، في رواية (الرجل من دون سجايا) للكاتب النمسوي (روبرت موزيل) الذي عكَف على تأليفها، في أوائل الثلاثينات، ومات قبل أن يتسنّى له أن يُنْهِيَها، ثم نُشرتْ ناقصةً، مبتورةً -على ضخامة ما ألِفَ منها- لتطاول أروع ما أنتجته الفن الروائي في هذا القرن. كانت هذه الرواية الضخمة الأولى الممهدة للرواية الجديدة، لنجد بطل روايته -ويدعى اولريخ- من دون أن نعرف لقبَ أسرته، من دون سجايا أو ملامحَ إنسانيةٍ مميزة، إنه أشبه بشخصٍ ألي ركّبه مؤلفه، ثم دفعه في لُجّة الأحداث المترادفة، كالساعة المضبوطة التي ركّب آلاتها الدقيقةَ، الخفيةَ، لتسجل اطّراد الزمن. هكذا سبقت هذه الروايةُ ظهورَ الرواية الجديدة بثلاثين عاماً. وأخيراً وافت رواية (ناتالي ساروت): انتحاء النبات (Tropisme) في الخمسينات، بيد أنها لم تلفت النظر وضاعت في لُجّة المحاولات المتعثرة، ولكن ملامح هذا الاتجاه جعل يتّضح في روايتها (لوحة مجهول) -التي كتب مقدمتها (سارتر)، مبشراً بمولد الرواية الجديدة، واصفاً إياها بأنها (الرواية المضادة)، ويعتمد أسلوب ساروت على ترادف الصور والحركات، من دون ترابُطٍ، أو انسجامٍ، فالشخصيةُ الإنسانيةُ فيها غائمةٌ، شاحبةٌ، وعلى القارئ الطُّلَعة أن

يحاول البحثَ عن موضوع الرواية، كمايبحث الكيماوي عن عنصرٍ كامنٍ ضمن كتلةٍ من العناصر المختلطة وأن يستلَّه ويتذوقَه ويتملاَّه كما يحلو له. وعلى مثل هذا القارئ المتطلع قُصرت مُتعةُ التحليل والاستقراء، بعد أن بسطت الرواية الموادَّ الأوليةَ من الصور والأشياء والحركات والأصوات التي تنتظمها.

بيد أن اتجاه الرواية الجديدة لم يستمسكْ إلا في روايات (آلان روب غرييه) فقد وجدت لديه المهندسَ الصَّناع الذي أرسى دعائمها وحدَّد معالمَها. ويتراءى هذا المؤلفُ في رواياته، كما لو أنه يحمل آلةَ تصوير، يلتقط صورَ الأشياء من زوايا مختلفةٍ ويريق فوقها شعاعاً من هنا، وشعاعاً من هناك، لتعكس ظلالَ الأناسي وطيوفَهم، قد يحلو له أن يضع صورةً فوق صورةٍ سابقةٍ، فتلتاث الشخوصُ والمعالم وتغيم، ويضيع القارئ في متاهة سردابٍ لا يعرف كيف يخرج منه في النهاية.

ويظلُّ (كلود سيمون) أعمق كتاب الرواية الجديدة وأكثرَهم تفنناً، بيد أن القارئ يجد في متابعة قراءته عنتاً وصعوبةً لطول جمله والتوائها وكثرة الأقواس الصغيرة والكبيرة التي تضمها أو تعترضها، وتنساب جملته أحياناً خمسَ عشرةَ صفحةً، من دون أية فاصلة أو نقطة، حاملةً في منعرجاتها أدقَّ التفاصيل، كما لو أن الكاتبَ يحمل مكبِّراً حساساً يجلو دقائقَ الأشياء، وبواطنَها. إن العينَ المجردةَ لا تستطيع أن ترصدَ نموَّ العشب البطيء، ولكن جملةَ كلود سيمون تتصدى لهذه المُهِمَّة الصعبة لاستجلاء أيِّ لونٍ، أيِّ شكلٍ، أيِّ إحساسٍ، أيةِ حركةٍ أو رعشةٍ فهويجلو مثلاً، في صفحاتٍ مطولةٍ، نقطةَ ماء تنتضح من صنبور ماءٍ، متجمعةً متكورةً، كثمرة الأجاص، ثم تنسلخ من الفوهة، حاملةً معها انعكاساتٍ ضوئيةً شفافةً، لا أحلى ولا أنعم. وقد يجد بعضُهم في هذا الوصف المسهب مضيعةً لوقت الكاتب والقارئ معاً، ولكن أصحاب الرواية الجديدة يجدون في هذا التقصي فتحاً جديداً في عالم الرواية وليس من ريب، أن هذا الاتجاه خلق رعشةً جديدةً في كيان الرواية المعاصرة، ومن يدري لعله أن يظفر -كما يقول الناقد برنار بينغو- بجمهورٍ تواقٍ، يعرف كيف يُسيغ هذا

اللونَ الغريبَ من الرواية، ولعل جائزة نوبل التي ظفر بها كلود سيمون منذ سنواتٍ قلائلَ، ذاتُ دَلالةٍ واشيةٍ بمدى اتساع دائرة هذا الجمهور.

هكذا ترادفت اتجاهات الرواية المعاصرة، لنجد أن اهتمام الروائي الغربي المعاصر مركّزاً على التقنية الروائية، فيما هو يسعى في مضطرب مغامرته الروائية الشائقة، المثيرة، ولِنك لتجدُ الروائي الأميركي (دوس باسوس) الذي يعدُّه سارتر أعظم روائيي هذا العصر، يعمد، في تقنية روايته، إلى الحوار الداخلي، ويستعين بقصاصات الصحف المتضمنة نُتَفاً من الأخبار ليوزعها في ثنايا الرواية دون أن يكون لها أي صلةٍ بالموضوع، ولكنها تمتح من معين السينما والصحافة والإعلان، في آنٍ واحدٍ.

في جملة هذه المناهج، البارزة من التقنية الروائية، أحب أن أنوّه بما كان قد طمح إليه (ألدوس هكسلي) الروائي البريطاني، في دعوته إلى موسقة الرواية، بروايته (طباق) (Contrepoint) وتعني في الموسيقا توافقَ لحنٍ ومساوقته للحنٍ آخر، لتنساب الروايةُ كأنها سوناتا أو سمفونيةٌ موسيقيةٌ، تلتئم ألفاظها وجملها على نحو موسيقي، يحمل إيماءاتٍ ودلالاتٍ زاخرةً بالمعاني، مماثلةً لما طمح إليه دعاة الرمزية في الشعر.

هل سمعت موسيقا (اللؤلؤة) في رواية اللؤلؤة (لجون شتاينبك)، إنها تتجاوب متردّدةً، متناغمةً، شجيةً، طليةً، لتشدَّ قلبك إلى قلبي بطلي الرواية (كينو) و(جوانا)، وهما يلقيان من مجتمعهما العتي، طمعاً وجشعاً، ثم تنطفئ هذه الموسيقى الناعمةُ وهما يرميان في لُجّةِ البحر بأثمن لؤلؤة عثر عليها إنسان، ليصغيا من ثم إلى موسيقا قلبيهما الطاهرين. هل تسنى لك أن تتملى ماركيز في جل رواياته بمزج صور الواقع بأوابد الأسطورة ليحمل القارئ على جناح رفّاف من النغم الآسر الساحر؟

هل تأتّى لك أن تصغي، ساهماً، حالماً، إلى كلمات فرجينيا وولف، تخلص إلى سمعك، في روايتها (الأمواج) تتداح دوائرها كمويجات البحر المتلاطمة، المتزاحمة، يأكل بعضُها بعضاً، لتغيبَ، هيِّنةً، ليِّنةً، ووسوسةُ مياهها تتجاوب،

مرتدية أصواتَ أبطال الرواية وهي تهيئم متناغمةً، كأصوات آلاتٍ موسيقيةٍ، يعزف كلٌّ منها عزفاً مؤنساً، ضمن حُجْرةٍ حميمة.

هل اتَّسق لك أن تقرأ (رباعية الإسكندرية) لداريل، تنتظم في أربعة أجزاء، مطولة، تتسلسل كلُّها كأنها سمفونيةٌ موسيقيةٌ رحبةٌ تروي شخصياتُها موضوعاً واحداً، ولكن من وجهة نظرٍ مختلفة، تجلوه على نحوٍ نسبيٍ، خاصٍ، في نسيجٍ روائي هو بين القَصص والشعر، ويخلص إليك منه متعةٌ رائعةٌ لا مثيلَ لها.

أجل إنها كلها تمتح من معين الرواية الموسقة التي تغازل القلبَ والفكرَ والسمع جميعاً.

فهنا يجمل بي، فيما أنا أنهي هذه الدراسة المختصرة، أن أنوطها بخفقاتٍ من قلبي، لأشير باختصار إلى مغامرتي الروائية المتواضعة، في هذا المجال، حين طاب لي أن أستقلَّ قارباً صغيراً، لأمضيَ في رحلةٍ روائيةٍ شاقةٍ، في منفسح بحر الرواية اللجِّي، طامحاً ما طمح إليه هكسلي في موسقة الرواية، يعينني على ذلك، ما تحدر إليَّ من تجربتي الشعرية الماضية، المشغوفة، المولعة بموسيقا الحرف وترجيعه ونجواه.

وهكذا ترادفت رواياتٌ لي ثلاثٌ، حاولت أن أموسقَها، مشفوعةً، موصولةً بنبضاتٍ من قلبي، وكان آخرُها (همسات العكازة المسكينة) حين أردتُ أن ألاحق هذه الهمسات، أن أتسمَّعها، أن أقتطفَها، لأستقريَ بها خَلَجات الضمير، لعلها أن تهبَ للرواية بعداً موسيقياً غيرَ الأبعاد المطروقة، المألوفة، لتترادفَ هذه الهمسات الخفيضة، كأنها نغمةٌ منسربةٌ في ثنايا سمفونيةٍ رحبةٍ، تغيبُ ثم تؤوبُ، مترددةً، مترفِّقةً، مستأنيةً، لتنفضَ في حركتها المتواترة، خفايا النفس، وتتِّمم بنقلاتها الموسيقية بعضَ ما يغمغم به الوجدانُ والقلبُ والضمير.

* * *

الدراسات والبحوث

الترجمة الأدبية : كيف، وإلى أين ...؟

صلاح حاتم

ليس من شكٍّ في أنَّ القدرةَ على قراءةِ النصوص باللغة التي كُتبت بها مزيّةٌ كبيرة. على أنّه صار في الإمكان الاستغناءُ عن مثل هذا النوع من القراءات منذُ أنْ بدأ المرءُ يترجم. وعلى هذا لم تصبح الترجمةُ الوسيلةَ المهمة إلى فهم مختلف الآداب فحسب، بل أصبحت البديل أيضاً عن اللغة التي جاء بها النصُّ.

* صلاح حاتم: باحث من سورية، أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تشرين، له عدد من الأبحاث في الدوريات العربية والمحلية.

ونصيبُ الترجمات في الآداب القومية كلّها كبيرٌ جداً بحيث يمكن القولُ إنّ الحجم الذي وصلت إليه الترجمةُ يشكل وسطياً نصفَ مجموع الكتب المؤلّفة. وإنّه ليصدقُ القولُ إنّ عصراً كبيراً للأدب ربّما كان دائماً عصراً كبيراً للترجمات.

إنّ الترجمة شكلٌ من أشكال الإستقبال الأدبية ووسيطٌ لاغنى عنه في تاريخ العلاقات الأدبيّة العالمية؛ إذ تتيحُ للنص الأصلي أنْ يتجاوزَ «محليّته» أو حدودَهُ المكانيّة. ولكي نفسّرَ ظاهرةً معيّنة مثل ظاهرة التأثيرات الأدبية العالميّة أو ظاهرة الاستقبال أو التلقي يجب أنْ نضعَ أمامنا حقيقةً مفادُها أنّ هذا كلّه قد نشأ عن الترجمة التي تشكّلُ بدورها موضوعاً أساسياً مركزياً للدراسات المقارنة.

وبادئ ذي بَدء نودُّ أنْ نذكرَ أنّ الترجمةَ الأدبية لاتقتصر على ترجمة الأدب أوالمؤلّفات الأدبية فحسب، بل يدخلُ في بابها أيضاً نقلُ مؤلفات فلسفية وتاريخية وسياسية وغيرها، حتى إنّ ترجمةَ الأفلام وما شاكلها يدخلُ في عداد الترجمة الأدبية.

والمتخصّصُ في الأدب المقارن على صلة وظيفية بالترجمة الأدبية؛ إذْ ينشأ عنده حسٌّ يميّزُه عن القارئ العادي الذي يرى في الترجمة نصّاً (أصلياً) يقبلُه على علاّته. وطبيعي أنّ هذا القارئَ المثقفَ لن يكونَ عنده أيُّ تصوّرٍ عمّا غاب أو يغيبُ عنه عند التخلّي عن النص الأصلي. إنّ للنص في نظره أهميّتَهُ التي تكمن فيما يحقّقه له من متعة وفائدة.

الحقّ أنّ هنالك ترجمات ممتازة لاتُعَدُّ قراءتُها كسباً للقارئ العادي الذي لا يعرف اللغةَ المنقول منها فحسب، بل هي كسبٌ للملّم باللغة المترجم منها أيضاً. وهناك محاولاتٌ لأنْ يكونَ للترجمة أثرُها في القارئ المثقف بحيثُ يتبادرُ إلى ذهنه كأنّه يقرأُ النصَّ الأصلي. هنا ينشدُ المترجمُ مجدَ المنافسة بنسخته أو بعمله الفني الغريب. كما أنّ الترجمةَ تطمحُ لأنْ تقدّمَ نصّاً تعادلُ صحتُّه صحةَ النصِّ الأصلي. على أنّ السؤالَ عن طبيعة الترجمة يرادفُ السؤالَ عن موقعها

من الأصل. إذ أنَّ الترجمةَ، بالمعنى الأنطولوجي، تمثِّلُ في الحقيقة نصّاً آخرَ غيرَ النصِّ الأصلي. وعلى هذا كان لها هويّةٌ أخرى غيرُ هويّةِ النصِّ الأصلي. إنّها صورةٌ عن الأصل، مثلُها مثلُ الممثل الذي يؤدّي دورَ ملكٍ فيصبح بذلك ملكاً. وعلى هذا فإننا لنجافي الصوابَ لو ذهبنا إلى أنَّ الترجمةَ تمثِّلُ نصّاً يساوي في صحّته صحةَ النص الأصلي. هذا وإنَّ نظريةَ الترجمة لترى الترجمةَ نصاً أدبياً له نوعيّتُه الخاصةُ التي تميِّزُه عن النصوص الأدبيّة الأخرى ذلك أنّه يتأثرُ بنصٍّ آخرَ تأثّراً غريباً مختلفاً وأنّه إعادةٌ لهذا النص. وعلى هذا ليستِ الترجمةُ في ذاتها مسألةَ نسخٍ لغوي أو إعادة لغوية، بل إنَّ ماتعنيه ضمن شروطٍ معيّنة ليس إلاَّ فهمُ إشكاليةِ النصِّ الأساسية والكشفُ عنها، وبالتالي يعني هذا تفسيرَ النصِّ تفسيراً آخر. وبهذا تقترب الترجمةُ من التحليل والتفسير، ونفهمها على أنَّها تفسيرٌ للنص الأصلي.

ومن أنسبِ الشروطِ لنجاحِ ترجمةٍ أنْ يتوافرَ ما يمكنُ أن نسمّيَه الارتباطَ بالنصِّ ارتباطاً روحياً عميقاً بحيث يكشفُ المرءُ في الوقت نفسه عن تجانسٍ فكري روحي في نطاقِ هذا الارتباطِ المتواشج.

وفي أثناء الترجمة لايكفي الحسُّ الأدبي، كما أنَّ فهمَ المعنى لايكفي أيضاً؛ بل يجب أنْ تتوافرَ في المترجم المعرفةُ اللغويةُ حتى لايرى نفسه يسير على دروبٍ موحشةٍ أو يتخبط خبط عشواءَ في أثناء الترجمة. إذ أنَّ علاقةَ المضمون باللغة كعلاقة القشرة بالثمرة؛ أما في النصِّ المترجم فإن لغةَ الترجمة تحيط مضمونَها مثل معطفٍ ملكي بطيّاتٍ واسعة[١]. وعلى هذا يطالبُ الجاحظ المترجمَ بأن يكونَ «أعلم الناس باللغة المنقولة واللغة المنقول إليها حتى يكون فيهما سواءً وغاية.»[٢].

١- انظر: بنيامين.. Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. «مهمة المترجم». مقدمة لترجمة بودلير "Tableaux Parisiens". دار نشر سور كامب ١٩٦٣، ص١٥.

٢- انظر: الجاحظ، كتاب الحيوان، جـ١، ص٦٠.

وقلّما يتحقّقُ التوازنُ بين اللغتين، اللغةِ المترجم منها واللغةِ المترجم إليها. فإمّا أنْ يرتكبَ المترجمُ الخيانةَ «العظمى» بحق اللغة التي ينقل إليها وإمّا أنْ يخونَ، عن إهمال أو جهل، اللغةَ المنقول منها التي يتعهد بنقلها نقلاً يقاربُ المعنى إنْ لم يكن نقلاً أميناً للحرفيّة. وحتى الترجمةُ الجيّدةُ «تخونُ»، إذ تكشفُ للقارئ عن شيء «خبيء» في عالم اللغة الغريب.

هنا يبرزُ السؤالُ: أيّهما يستحقُ التقديرَ الأكبرَ في أثناء الترجمة: اللغةُ المترجَمُ منها أم اللغةُ المترجمُ إليها؟ وهل ينبغي أنْ نترجمَ بحيث ننسخُ النصَّ بتفاصيله نسخاً دقيقاً أم نترجم بحيث لانراعي قواعدَ اللغة الأجنبية ومعاييرها فحسب، بل نراعي أيضاً النواحي الأسلوبيةَ والجماليةَ بحيث توحي الترجمةُ أنّها تضاهي النصَّ الأصلي جزالةً ودقةً وإحكاماً؟ إنَّ مثل هذا النوع لنادرٌ جداً لأنّه لايوحي بالغرابة فحسب، بل بالتجديد على طريقته الخاصة، وفي هذه الحال تكون الترجمةُ قد طرحتْ نفسها على أنها عملٌ أدبيٌّ على شاكلة النص الأصلي. إنّها «خلقٌ أصيل» وتقف عند حدود الخط الفاصل بين الفن الناسخ والفن الخلّاق المبدع.(١)

الحق أنَّ المترجم لايستطيعُ أنْ يقدّرَ كلتا اللغتين التقديرَ نفسه؛ فلابدَّ أنْ يجدَ نفسه في موقف صعب عليه أنْ ينقلَ فيه فوارقَ لغويةً وجماليةً دقيقةً بدون أنْ يُضطرَّ إلى المساس بلغته والخروج على المعايير الجمالية واللغوية. وعلى هذا يرى بعضُهم أنَّ النموذجَ السائد في الترجمة سيكون ذلك الذي يلتزمُ باللغةِ المترجم إليها، فيقدّم في هذه الحال نصّاً يفي بحاجة الجمهور ومتطلباته وتوقعاته. والسؤال:

هل الغايةُ من الترجمة هي فقط إيصالُ عملٍ أدبي إلى القراء لكي يتمكنوا من قراءته لعدم توافر المعرفة اللغوية عند هؤلاء القراء؟ ليس هذا فحسب، وإلاّ وقع النصّ الأدبيُّ الأجنبي في كهرمان الترجمة التجارية.

١- انظر: إرفين كوبّن: الترجمة الأدبية، ص١٤٦.

إنَّ الترجمة تمرّسٌ في الاستعمال المتقن للغة المترجم إليها، ولايكتفي المترجم بجعل النص مفهوماً، بل عليه في الوقت نفسه أن يوثّق لغتهُ ويغنيها. ونستطيعُ أنْ نرى في الترجمة نوعاً من الدّربة لتطوير إمكانية التعبير اللغوي أو نوعاً من القدرة الإنسانية على الخلق اللغوي. ويشترّطُ في الترجمة، كما يرى الشاعر الألماني فريدريش شيللر، أنْ تتنسّمَ العبقريةُ في لغتها، لا في لغة الأصل. وفي هذا لاتختلف الترجمةُ عن الكتابة في شيء. ففي إمكانها، كما سبق القول، أن تكونَ تكراراً لخلق لغوي. على أنها، في مثل هذه الحال، تكون نفسُها خلقاً لغوياً. فلاتجمعُ القارئَ بالمؤلف الأجنبي وعمله الأدبي فحسب، بل هي أيضاً إغناءٌ وإخصابٌ للغة المنقول إليها.

يقول شلاير ماخر (١٧٦٨-١٨٣٤) في أثناء حديثه عن «مختلف طرائق الترجمة» (١٨١٣): «إمّا أنْ يتركَ المترجمُ الكاتبَ وشأنه قدر المستطاع ويحرّكَ القارئَ صوبه؛ وإمّا أنْ يتركَ القارئَ وشأنه قدر المستطاع ويحرّكَ الكاتبَ صوبه.»

إننا هنا أمام مبدأين للترجمة يختلف أحدهما عن الآخر، إمّا «تغريب» النص أو «تعريبه». وعلى المترجم أنْ يختارَ أحدهما. فالنموذجُ الأول يقتضي بأنْ نأتيَ بالمؤلف الأجنبي إلينا بحيث ننظر إليه على أنّه واحدٌ منا، على حين يتطلّبُ النموذجُ الثاني أنْ نتوجّهَ إلى الغريب ونلتزمَ بطريقة كلامه وخصائصه. فغايةُ الأول تعريبُ الكاتب الأجنبي بالمعنى الحقيقي للكلمة وذلك بأنْ نجرّده من خصائصه القومية والذاتية ونحوّل هذه الخصائص إلى مفاهيم تقاليدنا وأعرافنا اللغوية والأدبية وتصوراتها السائدة. وفي وسعنا أنْ نطلق على النوع الأول اسمَ الترجمة المحوّلة الناقلة؟ أما النوع الآخر ففيه ما يشير إلى أنْ المسألةَ تتعلّق في أثناء الترجمة باقتناء خصائص النص الأصلي الغريبة عنّا وأنَّ المسألة هي مسألةُ إغناء اللغة المترجم إليها بنقل تلك الخصائص. وعلى هذا يحاولُ هذا النوع من الترجمة أنْ يحافظَ على ذلك الطابع الغريب للنص الأصلي حتى حدود الممكن اللغوي. ويهمُ هذا النوعُ من الترجمة أن يحافظَ على حرفيّة النص التي

تعني الالتزامَ الشديدَ بكلمة الشاعر وحقيقة هذه الكلمة. إذ أنَّ الكلمة في الشعر هي الحاملُ للتعبير الشعري؛ وبمفهوم الكاتب والناقد فالتر بنيامين، الجملةُ هي السور أمامَ لغة النصّ الأصلي والكلمة أو حرفيّة النص هي القنطرة.(١) فالكلمة تحتوي على عالم وتوقظ فينا عالماً. وإنَّ حذفَ كلمةٍ قد يكون حذفاً لعالم أراده الشاعر. وبالكلمة قد يطاحُ بالصورة الشعرية فلايبقى أثناء تحويلها إلاّ شيءٌ أو بعضٌ من شيء أراده الشاعر. والترجمة تلتزم بحرفيّة النصّ تضيع حقيقةَ الكلمة فوق كل اعتبار. ويذهب بعضُهم إلى أنَّ للمترجم الحريةَ في النقل المطابق أو المقارب للمعنى دون التقيّد بحرفيّة النص، والتزامه بحرفيّة النص يعني الأمانة إزاء الكلمة، إلاّ أنَّ الامانةَ في ترجمة كل كلمة قد لاتعطي المعنى الذي يشتمل عليه الأصل على نحو تام وكامل.(٢)

يقول غوته: «في أثناء الترجمة يجب أنْ يقتربَ المرء من الشيء الذي لايمكن ترجمتُه؛ حينئذ سيرى المرءُ قبل كل شيء الأمةَ الأجنبية واللغة الأجنبية.»(٣) وعلى هذا النحو وجد شلايرماخر الصيغةَ الحاسمةَ إذ يقول: «على الترجمة أنْ تجعل الشيء الغريب ملموساً بدون أن توقعَهُ من النفس موقعاً غريباً.»

والشعر صعبٌ أنْ يترجمَ مع الاحتفاظ برونقه وإعجازه. وكثيراً ما يترجم نثراً. هذا وإنَّ ترجمةَ الشعر النثرية تفصل الشكل عن المضمون ولاترى أنَّ الأمانة نحو الشكل شرطٌ للأمانة نحو المضمون؛ ومهما يكن فليس في الإمكان الجمعُ بين الأمانة الدقيقة نحو الشكل الإيقاعي والأمانة الدقيقة نحو المعنى أو المضمون. ويذهب الجاحظ إلى أنَّ الشعرَ «لايستطاعُ أنْ يترجمَ ولايجوز عليه النقل». ذلك لأنَّ مايستغلق على المترجم هو دقائق الأسلوب والإيقاع الموسيقي أو النغمة لأنه من الصعب إعادتُها كما هي: «ومتى حوِّل تقطّع نظمه وبطل وزنُه

١- انظر: ف. بنيامين، مهمة المترجم، ص٢٠.

٢- المرجع نفسه، ص١٨.

٣- انظر: غوته، حكم وتأملات رقم ٩٤٦، في: الأعمال الكاملة مجلد ١٢، ص٤٩٩.

وذهب حسُّه وسقط موضعُ التعجّب منه.»(١) إنّ طبيعةَ الشعر ليست الإخبارَ، ومايتجاوزُ الإخبار هو ذلك الشيءُ الذي لايمكنُ الإحاطةُ به، الشيءُ الخفيُّ أو الشيءُ الشعري.(٢) وبما أنّ اللغةَ في الشعر ليست وسيلةً للتعبير، بل هي موضوعُ الشعر ذاته، فالغايةُ من ترجمة الشعر ليست الوساطةَ اللغوية؛ ويفهم كثيرٌ من المترجمين أنّ ترجمة قصائد أجنبية تحدٍّ فكري وجمالي وتغييرٌ للقصيدة أكثر مما هي صورة طبق الأصل عنها.

ويدافعُ غوته عن الترجمة النثرية للشعر ويؤيدها. ومع أنّه يقدّر الإيقاعَ والوزنَ اللذين يصيرِ الشعرُ بهما شعراً، إلاّ أنّ الشيءَ الذي يؤثّر في نظره تأثيراً عميقاً ويثقفُ ثقافةً حقيقيةً هو ذلك الشيء الذي يبقى من الشاعر حين يترجم نثراً. ولايبقى في هذه الحال إلاّ المضمونُ الخالص.(٣)

ومهما يكن فعلى المترجم أنْ يتخيّر بين الكلمة والشكل الظاهري. فإذا تخيَّر الكلمةَ وضحّى بالشكل الحسّي الخارجي فستكونُ التضحيةُ كبيرةً لأنَّ الشعرَ لايكتملُ إلاّ بالشكل الحسّي، أي الشكل الإيقاعي الخارجي. ومع هذا لاتكونُ هذه التضحيةُ إلاّ لأنّ هناك شيئاً لايمكن ترجمتُه، كما أنّه لا سبيل إلى ترجمة الكلمة الأصلية للشاعر بدون أيّة تضحية. وما كلمةُ الشاعر هذه إلاّ كلمةُ إنسانٍ أنبثقتْ من صميم العالم. وبهذا فهي ترتبطُ بشيءٍ فينا أو شيءٍ يحيط بنا. وتضفي كلمةُ الشاعر الأصليةُ على هذا الشيء الإنساني الكامن فينا والمحيط بنا شكلَهُ الداخليَّ الخاص، وهذا الشكلُ الداخليُ في بنيته الداخلية ولدانته يمكن أنْ يتحقق في لسانٍ آخر بوسائل هذا اللسان الصوتية المختلفة؛ وعلى هذا النحو سيكون في إمكان الترجمة أنْ تصيبَ مبدئياً طبيعةَ النصّ الأصلي.

١- انظر: الجاحظ، كتاب الحيوان جـ١، ص٦٠.

٢- أنظر: فالتر بنيامين، مهمة المترجم، ص٧.

٣- انظر: غوته: المؤلفات الكاملة مجلد ٩، الكتاب الحادي عشر، ص٣٩٣-٣٩٤؛ وكذلك مجلد/٢/ ص٢٥٥ حيث يرى أنّ أفضل أنواع الترجمة النثرية التي ترمي إلى التعريف بالنص الأجنبي دون مراعاة لأية خصوصية شعرية. فالترجمات النثرية أكثر نفعاً وفائدة من الترجمات الشعرية.

وبما أننا نفهمُ الترجمةَ على أنّها شكلٌ من أشكال الاستقبال الأدبية فإنّه ليصح أنْ نعودَ إلى الأصلِ الذي ينطوي على قانون الترجمة. وللحكم على ترجمة نصٍ أدبي فإنه لمستحسنٌ القيامُ بالترجمة التي ينبغي أن تكون ترجمة حرفية تهدف إلى اعادة دقيقة للمعنى على حين يمكننا أن نضرب صفحاً عن سمات شكلية وجمالية. وعند دراسة أية ترجمةٍ شعرية لابد من الاطلاع على خصائص شعر الشاعر المترجم له. فتحليلُ ترجمةٍ أدبيةٍ وتقويمُها لهما علاقة بعلم جمالِ الأدب والتفسير.

فالترجمة، مثلها مثل أي بحث علمي، لها شروطها التي لاغنى لها عنها. ولقد أشرنا إلى أن المترجم يجب أن يجيد اللغة المنقول منها إجادته للغة المنقول إليها. إذ أنّ هذا شرطٌ لكل نوع من التأثير. فالترجمةُ الرديئةُ يمكن أنْ تُعزى إمّا إلى غياب معرفة المترجم باللغة المنقول منها وإمّا إلى غياب الفهم الجيد لدقائقها بحيث إنه ينجمُ عن مثل هذا النوع من الترجمات تشويهٌ للنص الأصلي.

ويشبِّهُ غوته التراجمة بالوسطاء النشطاء الذين يسرفون أمامنا في الإطراء على امرأةٍ جميلةٍ شبهِ مقنّعة بأنها ظريفةٌ وحلوة غاية الظرف والحلاوة، وفي الوقت نفسه يوقظون فينا ميلاً إلى الأصل.»[1]

على أنَّ مَنْ كانت له عينان لقادرٌ على أنْ يميّزَ بين المرأة الجميلة والمرأة القبيحة؛ أمّا من حيثُ الترجمةُ فإنَّ مثلَ هذا التقويم محالٌ، لاسيما إذا أسقط المرءُ من حسابه مقارنةَ الترجمة مع الأصل. فإلى جانبِ الترجماتِ الجميلة النادرة يوجد عددٌ كبيرٌ من الترجمات الرديئة التي يمكنُ مقارنتها بالنساء المتجملات ذوات الشعر المستعار، فضلاً عن العدد الكبير من المشوّهات. وعلى هذا نجدنا مضطرين إلى أنْ نسألَ السؤالَ المهمَّ الثاني: كيف تمُّ استقبالُ الأدبِ العالمي في الترجمة العربية؟ وبالتالي ماالنتائج التي يمكن التوصلُ إليها لو أعدنا النظر في «بعض» الترجمات لكتاب أجانب كبار؟ وطبيعي أنّه ينبغي ألاّ

١- انظر: غوته، حكمٌ وتأملات "Maximen und Reflexionen" رقم ٩٤٧.

يستهين المرء بعمل كهذا لأنه سيكونُ شاقاً وسيتطلب جهداً كبيراً، على حين أنْ المقارنةَ، مقارنةَ الترجمة بالنص الأصلي، ستكون مثمرة. ومما لاشكَّ فيه أنَّ هذه المهمةَ يجب أنْ تقعَ على عاتق العاملين في مجال الأدب المقارن والدراسات المقارنة.

إننا حين نترجم شاعراً كبيراً مثل غوته (١٧٤٩-١٨٣٢) أو هولدرلين (١٧٧٠-١٨٤٣) أو ريلكه (١٨٧٥-١٩٢٦) مثلاً نعرف أنَّ شعرَ هؤلاء عظيمٌ بكل ما تحملُ هذه الكلمةُ من معنى وأنَّ الكلمة فيه كلمةٌ ضرورية تنطوي على عالم.

إنَّ محاولةَ الأديب الدكتور ممدوح حقي «لتعريب»(*) الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه ستكون موضعَ اهتمامنا، لأنَّها، كما سنرى، لم تغطِّ النص الأصلي تغطيةً تامة، مع أننا ترددنا قبل ذلك طويلاً في أنْ نمثِّلَ بهذه الترجمةِ على عيوبِ أو سقطات الترجمات، ذلك لأنَّها لم تعتمدْ على النص الألماني اعتماداً مباشراً. على أنَّ ما جاء في مقدمة المعرِّب حملنا على ذلك ولم يتركْ لنا أيَّ خيار.

إنَّ الشيءَ الملفتَ للنظر أنَّ المقدمة تشي بأنَّ المعرِّب يقبل على القارئ إقبالَ الواثق من نفسه الذي يسير نحو الهدف على طريق ممهدة. ويحاول أنْ يوهمَ القارئَ أن ترجمتَه «دقيقةٌ حاسمة» مثلها مثل رسالة الغفران في ترجمتها الانكليزية. إذ أنَّ الشاعرَ، كما يرى المعرِّبُ، لايترجمه إلاَّ شاعرٌ.»[1] ومع أننا نشاطرُه هذا الرأي شريطةَ أن تُحذفَ أداةُ الحصر، إلاَّ أننا لانستطيع أنْ نعدَّ محاولته لتعريب ريلكه من النوع الذي انبثق عن الفهم العميق للكلمة أو المعنى، بل هي في الحقيقة إنشاءٌ جديد. فهي «حقيَّةٌ» أكثر منها «ريلكيَّة». ويحاول أنْ يجعلنا نؤمن ونقبَلَ أنَّ ترجمتَه لم تأخذْ طريقها إلى النور إلاَّ بعد دراسة معمقة وبحث دقيق.[2] إننا لانشك في أنَّ الأديب المترجم لم يبلغ مستوى عنفوان

* ريلكه أمير شعراء ألمانيا، تعريب د. ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ١٩٦٣.

١- المرجع السابق، ص١١-١٢.

٢- المرجع نفسه، ص١١.

الرعشة الشعرية والتجربة الخلاّقة»، لكننا نودُّ أنْ نؤكّدَ أنَّ النصَّ الأصلي لايمكن أن يحتفظَ بمعناها إلاّ إذا عرف المترجم لغةَ النص المترجم منها. والمترجم لايعرف الألمانية، وهذا يعني أنَّ نقلَ النص لم يكن نقلاً مباشراً، بل مرَّ في مرحلتين، إذ أنَّ الأديب ممدوح حقي اعتمد في تجربته هذه على ترجمتين أخريين، انكليزية وفرنسية(*)، بالإضافة إلى موازرة طرفٍ ثالثٍ هو أديبة ألمانية التقاها المترجمُ في روما، وهذا يعني أنَّ الأديبةَ المذكورةَ ساهمت في تفسير النص الشعري؛ وهذا التفسير صار فيما بعد أساساً للترجمة التي قام بها الدكتور حقي.

أمّا النصوصُ التي «عرّبها» الأديبُ حقي ولم يشرْ إلى مصدرها ووضع لها عناوين من عنده، فهي مختاراتٌ من ديوانه «كتاب الساعات»، الجزء الثالث، «كتاب الفقر والموت» الذي يعود نظمُه إلى سنة ١٩٠٣.

ومما يؤسف له أنه عند اختياره للقصائد لم يحسن في تصنيفه لها. فقد خلط القصائدَ بعضها ببعض واهماً أنها قصيدةٌ واحدة، فالقصيدة التي وضع لها عنوان «الضجر» ظنَّ أنها قصيدة واحدة، مع أنها في الحقيقة قصيدتان، إحداهما تشكل أولى قصائد «كتاب الفقر والموت» ومطلعها:

لعلّي أسيرُ عبرَ جبالٍ رواسٍ
في عروقٍ قاسيةٍ، وحيداً كمعدنٍ أول
وأنا جدُّ عميقٍ بحيث لاأرى نهايةً
ولابعداً: كلُّ شيءٍ صارَ قريباً
وكل قربٍ صارَ حجراً (١).

١- انظر: راينر ماريا ريلكه، المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، ص٣٤٣، دار نشر إنزل، فرنكفورت/الماين ١٩٦٢.

* لم يذكر المعرّب المصدر الأجنبي الآخر الذي اعتمده في ترجمته هذه؛ بل اكتفى بالإشارة إلى أنه كان يقارن بينها وبين النص الأصلي معتمداً في ذلك على الأديبة الألمانية فينكلر.

أمّا ترجمة الأديب الدكتور ممدوح حقي فجاءت علي النحو التالي:

كأنني عرق من ركازٍ نقي. منجحرٌ في
أعماق جبال. بعيد العمق منعزل. تائه
في ضباب لا نهاية له. من ليلة بعيدة الغور
محلولكة صماء، إليَّ يتناهى كل شيء، فيندمج
بي ويعتصرني ثمّ يتحجّر. (١)

والقصيدة الأخرى التي دمجها في القصيدة السابقة على أنها قصيدة واحدة تبدأ بالمقطع التالي:

«أنت يا جبلاً رسا (بقي) لما جاءت الجبال، –
يا منحدراً بدون أكواخ، وذرى بدون أسماء،
يا ثلجاً أزلياً تعرج فيه النجوم،
وحامل بتفسج تلك الوديان،
تنبعث منه كلّ عطور الأرض؛
أنتَ، يا فمَ كل الجبال ومنارتها
(التي لم يسبق أنْ دوّى منها في الآفاق نداء المساء.) (٢)

وقبل أنْ نقول رأينا في محاولة «التعريب» التي تصدّى لها الأديب الكبير حقّي نودّ أنْ نسوقَ ترجمتَه للمقطع الذي ترجمناه نحن أعلاه:

أما أنتَ فاصعدْ للخلود وحدك، في عسيب
الجبل، وتخطّ المنحدرات القائمة كالجدر
والقمم التي ليس لها أسماء، والثلج الخالد

١- انظر: ريلكه أمير شعراء ألمانيا، ص٢٩.
٢- انظر: ريلكه، كتاب الساعات، المجلد الأول، ص٣٤٣.

الذي يبهت النجوم. أنت الذي تحمل على
كاهلك أوديةً كبرى تصوغ منها أنفاسُ الأرض
في عبق الزهور.(١)

أين ريلكه في هذه السطور؟ وأين المعنى الذي أراده؟ هل يصحُّ أنْ نستهينَ بالحرف أو الكلمة فلا نترجمُ الكلمات أو الجمل، بل نتلقى الأفكارَ والمشاعر وننقلها كما يحلو لنا؟ نحن لا نعترض على مَنْ يرى في الترجمة نسخاً يغيّرُ الشكلَ ويُبْقي على المضمون، وهذا يعني إلباسَ النص ثوباً جديداً وإدخالَ الروح نفسها في جسدٍ جديد.

ليس من شكٍّ في أنَّ الأديب المتحمّس بذل جهداً لايستهان به، ولم يترجمْ بدافع الاستمتاع الشعري بالصيغة؛ بل ربّما كانت الغاية إغناء الأدب المحلي بالالتفات إلى نموذجٍ أدبي كبير مثل ريلكه. وعلى هذا النحو لن نتجنّى على المعرّب إذا ما بيّنا له ولمن يريد أنْ ينبري لأحد النماذج الكبيرة أنَّ الحسَّ الشعري لا يكفي وفهم المعنى «التقريبي» لايكفي، بل يجبُ أنْ تتوافرَ في المترجم المعرفةُ اللغويةُ حتى لايرى نفسه معزولاً في أثناء الترجمة. والحقّ أنَّ المعرّب لم يستطع أن يتخلّص من عزلته التي حدّدت وضيّقت بدورها الأساسَ لعملية الترجمة؛ إذ ضيّقت تلقيَ النص الأصلي في معناه الأصلي الدقيق وضيّقت نقله.

أما «مراثي دوينو» التي عددُها عشرُ فهي ذلك العمل الذي صارع ريلكه من أجله أطول فترة وقلق أشدَّ القلق وعانى أمرَّ المعاناة واحتفل أخيراً بإنجازه (١٩١٢-١٩٢٢) ببالغ الارتياح والانشراح بأنّه تجلٍّ لطبيعته الحقّة وإنجازٌ حاسمٌ لعبقريته. وهذا العمل الأدبي صعبٌ ولايمكن فهمُهُ من القراءة الأولى؛ إنّه يحملُنا على أنْ ننعمَ التفكير؛ وعندما نريدُ أنْ نتقصّى معنى هذا المؤلَّف الأدبي فلابدَّ أنْ نكونَ قد خبرنا الكثير.

١- انظر ريلكه أمير شعراء ألمانيا، ص٣٠.

وفي تعريب الأديب العربي جاءت «مراثي دوينو» مشوّهةً. إننا لَنْ نتناولَ كلَّ مرثيّة على حده، ذلك لأنَّ المقامَ هنا يضيق بذلك؛ بل حسبنا أنْ نشيرَ إلى بعض المقاطع والأفكار التي غابت عن المترجم والتي تشكّلُ حجرَ الزاوية في عالم ريلكه الشعري. ولنكشف عن الكلمة أو الكلمات التي تتردد عنده مراراً وتكراراً والتي تأخذ منه كلَّ مأخذ، كما يقول الشاعر الفرنسي بودلير.

ومن الكلمات الأثيرة على نفس ريلكه كلمة «ينجز» "Leisten" أو «إنجاز» "Leistung" أو "bewältigen"... الخ. التي هي أحدُ المفاتيح لفكّ الرموز عند ريلكه؛ وتطالعنا المرثيةُ الأولى بهذه الكلمة التي لم تسترعِ انتباهَ المعرّب فنقلها في غير معناها. فلنستمعْ إليه وهو ينقل إلينا أحدَ مقاطع المرثية الأولى التي أبى إلاّ أنْ يعنونها، فجاء عنوانها «من وراء الأبعاد»، وجزّأها إلى مقاطع لا تمتّ إلى النصّ الأصلي بصلة:

لكن الرباعَ (جمع ربيع!) محتاجةٌ إليك والنجوم تجتذبك
نحوها وتستدعيك لاكتشافها، وشيءٌ مبهم
يتدفق من أعماقك ويجري فيك ويتحوّل منك
إليك، وينسابُ كما ينساب أنينُ كمنجة حنون
من شباك مفتوح أمامك، فيجتذبك إليه...
كلُّ هذه
رسلٌ إليك، ومنحٌ مقدّمةٌ لك، فهل عرفت
كيف تتمتّع بها وكيف تستخدمها ؟!(١)

طبيعي أنَّ هذا ليس تعريباً وليس نظماً، فهو أقربُ إلى شرح الفكرة شرحاً تقريبياً منه إلى صياغتها. فلا كلمةُ الشاعر الأصلية لها وجودُها ولا المعنى الذي أرادته المرثية تجسّد أمامنا.

١- المرجع السابق، ص٥٦.

وعلى هذا ليس أمامنا إلاّ أنْ نعيدَ المقطع بالطريقة التي نحافظ بها، قدر المستطاع، على كلمة الشاعر حتى يتبيَّن لنا «سداد» التعريب أو خطأ الفهم وبالتالي خطأ النقل:

أجل، إنّ الربَاعَ احتاجت إليك.
وسامتْك بعض النجوم أن تحسَّ بها. وارتفعت
صوبك موجةٌ في الماضي أو
لما مررتَ بالنافذة المفتوحة
استسلمتْ كمنجةٌ. هذا كلّه كان عهداً. (أي أمراً ووصية.م)
لكن هل أنجزته؟(١)

نلاحظ أن المعرِّب لم يغيِّر الأزمان فحسب (إذ جعل الماضي حاضراً!)، بل إنه ابتعد كثيراً عن المضمون. فالقارئ الذي يهمه أن يدخل عالم ريلكه ليراه كما يريد ريلكه أن يراه، لن يستطيع أن يدرك ما يرمي إليه الشاعر. ولربما كانت الفكرة في مبناها ريلكيّة الطابع، إلاّ أنّ التصرّف «التعسفي» قد ألحق ضرراً بالنص الأصلي. فما المقصود من هذا المقطع المهم؟ في فصول الربيع تتبدل فصول السنة، ووراء ذلك الطبيعة في قواها الهائلة وطاقاتها الرهيبة التي تريد أن تستوعبها النفسُ، أما النجوم التي تُتخذ مثالاً لأشياءَ كثيرة فتشير إلى الكون، إلى الفضاء الكوني أو المجال الكوني، كما يحلو لريلكه أن يقول. وهذا في ذاته شيءٌ هائل يجاوزنا. أما الموجة (التي أسقطها المترجم من حسابه) والتي ترتفع صوبنا في الماضي فإنها تحمل إلينا حياةَ التاريخ التي غابت وتريد أنْ تكونَ مفسَّرةً ومستودعةً في الذاكرة؛ والكمنجة التي تستسلم وتطالب بأن نكونَ منفتحين للغنى الهائل الذي يجلبه الفن. كل هذه كانت موضوعات لم ينجزها الشاعر. وبتعبير آخر، الطبيعة والكون والتاريخ والفن، كل هذا يهمُّنا وعلينا أنْ نحققَه من أجلنا وعلينا أنْ ننجزه، إنه أمر ووصيّة. كل هذا يصبو إلى

١- المرجع السابق، ص٦٨٦.

أنْ ينشأ جديداً في الروح والعقل وأنْ يحققَ هذا الوجودَ في القصيدة.

عندما نتخلّى عن الشكل الظاهري الحِسّي فلا بدَّ من التقيّد بأشياء ثلاثة: أولاً. أنْ تكونَ الترجمة تامةً، وهذا يعني أنْ نتجنبَ حذفَ أي شيء أو إضافة أي شيء؛ إذ ربما حرّفت مثلُ هذه الإضافات رؤية الشاعر الكونيّة وشوّهتها. ثانياً: الحفاظ على تصوّراتِ الشاعر الأصلية في صفاتها وخصوصيتها. ثالثاً: الحفاظ على تسلسلِ هذه التصورات كما تبدو أشياءُ هذا العالم وموجوداتُه لعيني الشاعر في الجمل والتراكيب.

إنَّ المهمةَ الشعريةَ التي ينبغي أنْ تؤديها «مراثي دوينو» هي مهمة التحويل. ففي هذه القصائد العشر الطوال لم تعد الأشياءُ المرئية تمنحُ الروحَ القلقَ ملاذاً في شيئيتها الثابتة، بل على العكس، إنَّ الجوانيّةَ اللامرئية (أو عالم النفس الداخلي) هي التي تنقذ العالم المرئي من انهيار المعنى المحيق به. فالنفس البائسة الفقيدة التي كانت في حاجة إلى الخلاص صار لها الآن من القوة مايحملها على أن تخلّص الأشياء. وهذه النقطة المهمة غابت أيضاً عن الشاعر الأديب حين ترجم المرثية التاسعة، إذ جاء في ترجمته لأحدِ مقاطع هذه المرثيّة:

أيتها الأرض!! أليس هذا ما ترغبين؟! ألست
تريدين أن تكون ولادتُنا في نفوسنا غيرَ مرئية؟!
أليس حلمك أنْ نصبحَ غيرَ مرئيين؟! أيَّ
هدف، إذن، من أهدافك أقوى باعثاً
إذ لم يكن التقمّص؟!

* *

أيتها الأرض العزيزة المحبوبة!! إنني أتمنى هذا
التقمّص وأترقبه، واعلمي بأن لا رغبة لي مطلقاً
بربيعاتك التي تجرّني إلى وجودك. إنَّ ربيعاً

واحداً فقط.

لشيءٌ كثيرٌ إذا قيس إلى دمي.(١)

ولكي نجنّب أنفسنا مغبّةَ الوقوع في أحكام جائرة غير موضوعية فإننا نترجمُ المقطع المهم جداً لنتمكنَ من إجراء المقارنة، على حين يصوّر هذا المقطع المبدأ الشعري للتحويل إلى اللامرئي (إلى العالم الجواني):

أرضُ، أليس هذا ماتريدينه: غيرَ مرئية

تنشأين فينا؟ -أليس حلمك،

أنْ تكوني يوماً ما غيرَ مرئية؟ -يا أرضُ! غيرَ مرئية!

ما وصيّتُك الملّحة، إذا لم تكن التحوّل؟

أرضُ، يا غاليةُ. أريد. آه. صدقي، لم تعدْ لي حاجةٌ

إلى رباعك لأظفر بك-، واحدٌ،

آه، ربيعٌ واحدٌ كثيرٌ جداً على الدم.(٢)

إنَّ الشاعرَ هنا يتخذُ قراراً واقعياً لإعادة الاتصال والارتباط بالأرض أو الحياة. ولقد فهم طلبَ الأرض ووصيّتَها لينجزَ الأشياءَ البسيطة بأنْ يحوّلها بالكلمة. وفي التعبير الحار العميق يصبحُ العالمُ في متناول أيدينا ونحوّل الأرض إلى اللامرئي ونضفي بذلك على الأشياء المرئية وجوداً متسامياً. إنَّ المهمةَ التي يطرحها الشاعر هي أنَّ الشيءَ المفقود ينبغي خلقُه من جديد في اللامرئي. وعلى هذا يتحوّل العالم الشعري في «المراثي» من حالة المرئي الذي يمكن الإفصاح عنه إلى حالة مثل حالة اللامرئي والشيء الذي يجلُّ عن الوصف ولايمكن التعبير عنه. على أنَّ الخصوصية الخالصة للغة ريلكه تتمثّلُ في توسيع طاقة الحس والتعبير؛ فلا فرق عنده بين الكلمة والصورة، أو بين مجال الكلمة ومجال الصورة. فالوجود هو مجالٌ داخلي كوني، حسب تعبير ريلكه.

١- ريلكه أمير شعراء ألمانيا، ص١٠٨.

٢- ريلكه، مراثي دوينو، المجلد الأول، ص٧٢٠.

وبمقارنة الترجمتين نجد أنّ الدكتور حقّي قد قلب معنى بيت الشعر الألماني: «ألست تريدين أن تكون ولادتنا في نفوسنا غير مرئية؟!» عوضاً من «أليس هذا ما تريدينه: غير مرئية تنشأين فينا؟ (...) أن تكوني يوماً ما غيرَ مرئية؟ (...)! غيْرَ مرئية!» ثلاث مرات يهتف الشاعر بكلمة «غير مرئية»، لأن الرسالة المكلّف بها هي أنه يجب ألاّ يتوانى عن الأرض، فلا يفوته شيء منها؛ بل إنّ عليه أن ينجزها وأن يكشف عن غناها وعطاياها ويجعلها في القصيدة مفهومة وسهلة المنال.

وتتناول المرثية السابقة فكرة التحويل بأنها مهمتنا الوجودية:

«ما من مكان، يا محبوبة، سيكون عالمٌ إلاّ في الداخل.

وحياتنا تمضي بتحول.»(١)

فكيف عرّب الدكتور حقي هذين البيتين؟ لنقابل بين تعريبه وترجمتنا:

إيه، أيتها الحبيبة!! أينما كنت، في أي مكان

من العالم، ولم تكوني في أعماقنا، فإنّ العالم

لا وجود له عندنا... إنّ حياتنا عملية تقمّص،(٢)

إنّ الاتساع المترامي الأطراف للعالم الداخلي الذي استوى فيه «العالم الأكبر» قد أثار دائماً وأبداً دهشة الشاعر المهيبة. فهو يتكلم عن المجال الداخلي الكوني الذي تطير فيه الطيور.

إنّ الإخفاق أمام الفن خطيئةٌ حياتية خطيرة، لأنه هناك ستضيع إحدى أعظم الإمكانات الإنسانية، بل في وسعنا القول، بمفهوم ريلكه، إنه لكارثةٌ إنْ لم يحقق الإنسانُ أو لأنه لم يحقق وصيّةَ الأرض التي تريدُ بها أنْ تبلغ كمالها. فالمهمةُ الوجودية هي أنْ نتركَ الأرض تتكونُ وتنشأُ فينا من جديد. وفي هذا المجال الداخلي (الجواني) يتمّ التحول.

١- المصدر السابق، ص٧١١.

٢- انظر: ريلكه أمير شعراء ألمانيا، ص٩٥.

ونودُّ أنْ نؤكِّد أنَّ الضرورةَ تقضي بنا، لاسيَّما عندما نترجمُ الشعرَ، أن نلتزم بكلمة الشاعر ونحافظ عليها لأنَّها، كما يقول ريلكه، صُنعت من مادة العوائق التي يصعب التعبيرُ عنها، والتي تحمِّلها سنين، وهي كلماتٌ صعبةٌ وضخمةٌ بطبيعتها.

فالانسان يواجهُ في الفن شيئاً مطلقاً أو يواجهُ الجمالَ الذي تسميّه المراثي «بدايةَ الرعب». وهذا المطلقُ أو الجمال يضع تناهيه موضعَ التساؤل؛ وعليه أنْ يسلِّم نفسه له دون قيدٍ ولا شرط.

إنَّ صورةَ الملاكَ الذي تغنِّيه المراثي تبعثُ عند المعرِّب على الملل والضجر، أي أنَّ طبيعةَ الملاك، كما فهمها المعرِّب، مخلوقةٌ من «الضجر والقلق». فأيُّ ملاك هو هذا الملاك؟ المرثية الأولى التي يعود نظمها إلى سنة ١٩١٢ تطلق على الملاك بأنه «مرعبٌ». وبهذا يريدُ الشاعرُ أنْ يقولَ إنه لا طاقة للإنسان بمشاهدة الملاك الذي يخيفه الخوفَ الأعظم مثلما يفعل الجمال حين يتجلى لنا بكماله التام المطلق، فيجاوز بذلك إدراكنا ويكون عندئذ شيئاً مرعباً نصعقُ منه.(*)

فالملاك له تأثيره المرعب فينا.

تبدأ المرثية الأولى على النحو التالي:
مَنْ، لو أني صرختُ، يسمعني من مراتب الملائكة؟
وحتى لو ضمَّني أحدُ الملائكة فجأةً إلى صدره لغنيتُ من
وجوده الأقوى. إذ أنَّ الجمالَ ليس إلاَّ
بدايةَ الرعب التي ما زلنا نتحملُّها،

---

* سيكون لنا عودة إلى ذلك في دراسة مقبلة تتناول «مؤثِّرات شرقية عند ريلكه». وهذه الصورة، صورة الملاك المرعب والجمال المخيف، تذكرنا بالموقف الذي صوَّره القرآن الكريم في سورة الأعراف /آية ١٤٣/، إذ قال موسى لربه: «أرني أنظر إليك.. فلما تجلّى ربه للجبل جعله دكّاً وخرَّ موسى صَعِقاً...» إلى آخر الآية الكريمة.

ونحن نعجب به (بالجمال!) هكذا لأنّه في رزانة وطمأنينة
يأنفُ من أنْ يدمِّرَنا. فكل ملاك مرعب.
وها أننذا أتصرّف فابتلعُ النداءَ
لانتحاب عميق.(١)

فيكف جاءت صورة الملاك في نصّ الدكتور حقي؟ وكيف فهم المعرّب طبيعة الملاك وطبيعة الجمال؟ يقول:

مَنْ منَ الملائكة يسمع دعائي إذا ناديت؟ بل
لو ضمّني ملاك إلى صدره حناناً، لتلاشيت تحت
وجوده العظيم وذبت فيه. فمن أنا؟ وما
وجودي إذا قيس إلى جبروته؟!

* * *

هل الجمال إلاّ باب من أبواب الغم والهموم؟
الجمال!! هذه العتبة التي نتقرب منها جاهدين،
ونضمّها معجبين.. هي من العظمة بحيث
لاتدري بنا، ولاتهتم بوجودنا، ولاتبالي فنا ءنا..

* * *

كل ملاك مخلوق من الضجر والقلق. سأكتفي
إذن بما أدركت وسأبتلع الصرخة التي تحاول أن
تنبعث من ظلمة شهقتي.(٢)

١- ريلكه، مراثي دوينو، المجلد الأول، ص٦٨٥.
٢- ريلكه، أمير شعراء ألمانيا، ص٥٥ ومابعدها.

إنَّ الملفتَ للنظر في محاولة التعريب الجادة هذه غيابُ مبدأ المحافظة على الأدبيات ومبدأ مراعاة علامات الترقيم التي يوليها محققو النصوص والنقاد الشرّاح أهمية كبرى لما لها من دور في توضيح المعاني ومن دلالة على الجو النفسي للشاعر والقصيدة على حدّ سواء. فجاءت الأبيات متداخلة في مقاطع أوجدها المعرّب نفسه بتصرّف لانقرّه عليه؛ وجاءت علامات الترقيم مغايرة للعلامات التي وضعها الشاعر. فلماذا؟

المهم أنَّ المعرّب أساء فهم طبيعة الملاك «المرعبة» وألصق بها صفة «الضجر والقلق». فالمرثية، لا بل المراثي كلّها، تصوّر الملاك قوةً جبارة يمكن أنْ تسحقَ الإنسانَ في لحظة واحدة؛ وإنَّ مشهدَ أحد الملائكة قد يوقف القلبَ الإنساني عن الحركة. فالملاك ليس «مرعباً» فحسب، بل إنه يكاد أنْ يكون مميتاً. ويسمي الشاعر الملائكة «طيور الروح القاتلة»، كما جاء في المرثية الثانية. وفي هذا الموضع أيضاً يسيء المترجم فهم النص الشعري ويكرر ترجمة «كلّ ملاك تولّد من الضجر». أما عبارة «يا طيور الروح القاتلة» فيترجمها «يا طيور نفسي الفانية» ويشرحها قائلاً: لعله يقصد الروح. فالملاك «القاتل المميت» يتحول في مفهوم المعرّب إلى الملاك أو «طير الروح الفاني». وعندما يسمّي الشاعر الملائكة «طيور الروح القاتلة» فإنه بهذه التسمية يصفُ منبتّهم. إنهم ولدوا من الروح الإنساني واتخذوا طبقاً لتطوره مختلفَ الأشكال.

فالمراثي تنادي الملاك وتدورُ حوله بصورةٍ متجددة دائماً. وللملاك وظيفتُه أنّه الكائنُ العظيم الذي يقف قبالة المراثي وقبالة الإنسان الذي يتوجه إليه بكل ماالديه من أفكار دون أن يتمكن من إدراكه أو وصفه أو دون أن ينوي ذلك.

والملاك الذي يتخذه ريلكه موضوعاً، شيء إلهي يؤكّد الشاعر تفوقَه. فهل يعقل أن تكون جبلة الملائكة الضجر؟

إننا نكتفي بهذا القدر من الملاحظات التي تركزت على موضوعات وأفكار أساسية في عالم ريلكه الشعري. ولو أردنا أن نتناول كل صغيرة وكبيرة في محاولة الأديب ممدوح حقي لتعريب ريلكه لما اتسع المجال هنا لذلك. ومع أننا

نقرّ بأنّ لكل ترجمة سقطاتها، كبرت هذه السقطات أم صغرت، فإننا نحاول أن نبتعد قدر الإمكان عمّا يقلل من قيمة العمل الذي نقوم به وهو الإدعاء أنّ ما نقوم به هو الشيء الأمثل وأننا وحدنا قادرون على إنجاز هذا الشيء. إننا نهيب بكل مَنْ يتصدّى لترجمة الشعر أن يرد المورد الأصلي، وإلاّ نهل من ماء عكر.

طبيعي أننا سنضطر إلى التحويل أو التعديل اللغوي والفكري عندما نترجم نصوصاً أدبية شعرية أو نثرية؛ ولكن هل في الإمكان استقبالُ شعر أجنبي استقبالاً مناسباً لو نُقل إلينا بهذه الطريقة التي نقل بها الأديب حقي شعر ريلكه؟ وماذا سيستقبل المرء في مثل هذه الحال؟ هل حققت الترجمة الشيء الذي أراده غوته منْ ترجمة الشعر نثراً؟ أي المضمون الخالص؟ وهل بقي هذا المضمون؟ في كثير من المواضع التي سقناها انقلب المعنى وضاع المضمون.

ومع أنّ المترجم شاعر فإنّ الصعوبة تكمن في أنّ الشاعر لايعرف لغة الشاعر الذي ينقله إلى العربية، ولذلك لم يكن في استطاعته أن يحلّل البنى والخصائص الشعرية بعد أن تمكن من تمييزها وتحديدها.

ومع أنّ غاية المعرّب كانت وما زالت نبيلةً ليغطيَ بترجمته النصَّ الأصلي تغطيةً تصل إلى حدّ المطابقة مع النص الأصلي، فإنّ النصّ الشعري يختلف عن النص النثري أو المسرحي في أنّ النوعيةَ الشعريةَ في النص الشعري ليست عاملاً، بل هي في المركز.

وكان همنا أنْ نبيّنَ للقارئ المثقف بأنه لن يخطرَ بباله أبداً كم يضنُّ عليه بعض المترجمين في الترجمات الأدبية من النص الأصلي وكم هي الإضافات الخاصة بالمترجم الناقل.

ولكن مهما قيل عن قصور الترجمة فإنها تبقى في نظر المهتمين بالثقافة والفكر إحدى أخطر المهام في التبادل العالمي العام والعلاقات بين الأمم، ويبذل المترجم جهده ليكون وسيطاً للتجارة الفكرية العامة، إذا جاز التعبير؛ وتكون رسالته، في هذه الحال، تنميةَ هذا التبادل والترويجَ له ورفعَ مستواه.

«وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه..»(١) وعلى هذا كان كل مترجم رسولاً في قومه، كما فهم غوته هذه الآية الكريمة وفسرّها(٢)

ثبت المراجع والمصادر

- Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Bd. I. Frankfurt am Main 1955/1962.

– راينر ماريا ريلكه: المؤلفات الكاملة. المجلد الأول. فرنكفورت / الماين ١٩٥٥/١٩٦٢.

- Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Hsg. von Erich Trunz. Hamburg 1958.

– مؤلفات غوته -طبعة هامبورغ. نشر اريش ترونس. هامبورغ ١٩٥٨.

– ريلكه أمير شعراء ألمانيا، تعريب د. ممدوح حقي. دار اليقظة العربية، دمشق ١٩٦٢.

- Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. Ein Vorwort zu: Charles Baudelaire: Tableaux Parisiens. Suhrkamp Verlag. 1963.

– فالتر بنيامين: مهمة المترجم. مقدمة لدار تشارلز بودلير: لوحات باريسية. ١٩٦٣

– الجاحظ: كتاب الحيوان، (جـ١)، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٥٥.

- Wolfgang Schadewaldt: Die Wiedergewinnung antiker Literatur auf dem Wege der nachdichtenden Übersetzung. In: Antike und Gregenwar. DTV. München 1966. (p-61-66).

– فولفغانغ شاديفالد: استعادة أدب العصور القديمة عن طريق الترجمة نظماً. في العصور القديمة والحاضر. دار نشر الجيب الألمانية، ميونيخ ١٩٦٩ (ص٦١-٦٦).

- Erwin Koppen: Die Literarische Übersetzung. In: Vergleichende Literaturwissenschaft. Hsg. V. Manfred Schmelling Wiesbaden 1981.

– إرفين كوبّن: الترجمة الأدبية. في: علم الأدب المقارن. النظرية والتطبيق. . نشر مانفريد شميلنغ. فيسبادن ١٩٨١، (ص: ١٢٥-١٥٦).

١- القرآن الكريم، سورة ابراهيم، آية ٤.

٢- انظر: غوته، المؤلفات الكاملة، المجلد الثاني عشر، ص٣٥٣.

الإبـــــداع

شعـــر

من تجليــات فاطمــة

خـالد محـي الدين البرادعي

الوجه الأول

تَوَضَّأتُ بالصَّحْوِ تَحْتَ جُفونِ الدُّجى
وارتَدَيْتُ الصَّباحْ
وكانَتْ صَلاتي
حُداءً يُمازِجُهُ الوَجْدُ
يَرْحَلُ في الظُّلُماتِ وَحيدا

* شاعر مسرحي وناقد من سوريا له خمس عشرة مسرحية شعرية. وبضعة عشر ديوانا من الشعر. آخر دواوينه: عبد الله والعالم. وآخر مسرحياته الشعرية: الإمبراطور زمسكيس. وآخر كتبه النقدية: خصوصية المسرح العربي.

وشاهَدْتُ طَيْرَ قُريش يَرُشُّ النُّجومَ على اللَّيْلِ
خَفْقُ جَناحَيْه عُرْسٌ على كَتف الكَوْن
يَحملُهُ في فَضاءِ السَّماوات أَلْفُ جَناحْ
تَلوحُ أَمامي
على بُعْدِ خُطْوَةِ شَوْقٍ
وخُطْوَةِ عِشْقٍ
قَوافِلُ للرّاحلينَ على صَهْوَةِ الضَّوْءِ
شَرْقاً وغَرْباً
مُتَوَّجَةً بحَكايا المُحبِّينَ
نَحْوَ التُّخومِ العصيَّهْ
حُمولَتُها الطّيبُ والشِّعْرُ والأغنياتْ
وأدْرَكْتُ مَرْوانَ
يَرْكُضُ في نَبْضِ ذاكرتي
ويُبارِكُ سَيْرَ قافلتي
وتَحْتَ مَسامات جِلْدي يُقيمُ الصَّلاةْ
وفاطمَةٌ
تَسْتَريحُ على كَبدي.. لحظةً.. لحظةً
وتُعمُّ في فُسْحَةِ القَلْبِ مَقْصورَةَ الأمْنياتْ
وَوِدْيانُ عَبْقَرَ
ساهِرَةٌ حَنيناً إلى العاشقينْ
تَتَلظّى بزاوِيَةِ الشَّوْقِ بَيْنَ المريدينَ
حتى تَمُرَّ على عُشْبِها فاطِمَهْ

لتَهْمسَ في أُذُن الكَوْن:
ها .. مَرَّت الحُلوَةُ اليَعْرُبِيّهْ
وكَهَيَعْصَ
رياحٌ رَخيَّةْ
مُحَمَّلَةٌ بالشَّذي العَرَبيِّ
تَسوقُ الغُيومَ ارتحالاً
إلى البَلدِ المَيْت توقظُ أطرافَهُ
منْ فُصول المُوات
وتَهطُلُ حتى اخضرار الرُّؤى
واغتسال المَرايا منَ الدَّمعَة الأبَديَّهْ
وتَنْهَلُّ حتى يَجلُّ المُريدونَ عَنْ جَوْهري
عُقْدَةَ أَسْرارِهِ
وأيْقَظتْ فاطمَةْ
منْ مَنام يُرَفرِفُ في مُقْلَتَيْها
ونَظْماً شَوْقاً لقامَتها
أفاطمُ:
مالتْ عُذوقُ النَّخيل على لُمَّتي
واحْتَوَتْني مَوْجاتُ حُبٍّ
تَحومُ نَوارسُها غبْطَةً بصُعودِ البَشَرْ
والنُّزول منَ الجاهليَّهْ
فاسْبَحي -قُلتُ-
فاطمَةٌ.. اسْبَحي في غناءِ البَوادي

وَرُشيٍّ بِتُربَةِ عَبْقَرَ بِذْرَ الخُزامىَ
وروِّي القَرَنْفُلَ بالبَسْمَةِ الأمَويَّةْ
وهُزيِّ إليك بجَذْعِ القَصيدَةِ
يَسَّاقَط العشْقُ بَيْنَ الأمير وفاطمَةِ
إنَّها لَمْحَةُ الخَصْبِ فاطمُ
جاءَتْ لتَنْشُرَ فَوْقَ الجزيرَةِ أسْرارَها
أنْظري
فُتحَتْ كُوَّةٌ في السَّماءْ
لتُرْسلَ كالغَيْث أطْيارَها
والطَّريقُ طَويلٌ.. طَويلْ
وزادُ الرِّجالِ الهَوى العَرَبيّ
في البِقاعِ القَصيَّةْ
اسْمعي فَطْم.. هل تَسمعين؟
زَغْرَدَةً للْحَصَى
كَأغْنيَّةٍ غَمَّضَتْ مُقْلَتيها
على فَرَحِ العاشِقينْ
أشاهِدُ.. فاطمُ
كَيْفَ تَحِنُّ فُصولُ النَّماءِ
إلى شَهْوَةِ الخَصْبِ
وازَّيَّنَ الكَوْنُ بالمُعْجِزاتْ

* * *

ونادَيْتُ:
لم يَبْقَ مِنْ مَوْسِمِ اللَّيْلِ إلاَّ القَليلْ
هُوَ الوَرَقُ المُتساقِطُ مِنْ تَعَبِ القَحْطِ
تَحْرِقُهُ الشُّعْلَةُ القُرَشيَّهْ
وَالْبُيوتُ الَّتي شادَها الفاتِحونَ
تُلَقِّحُ سِتَّ جِهاتٍ بِخُضْرَتِها السُّنْدُسيَّهْ
والخِضابُ فَرَحْ
خُطىً.. وبَعْضُ الخُطى
وتَسيرُ المَناماتُ مُثْقَلَةً بالجَنى
فاعْبُريها فُطَيْمُ
إلى العُدْوَةِ السَّرْمَدِيَّهْ
عَلِمْتُ بأنَّ حُمولَةَ أهْلي
إلى السَّنَةِ القادِمَهْ
هِيَ الخُضْرَةُ الدّائِمَهْ
وإنَّ أصابِعَ أُمّي
تَحوكُ جَناحَيْنِ للأَبْجَدِيَّهْ.

* * *

الوجه الثاني:

وَما كُنْتُ أقْرَأُ في صُحُفِ الغَيْبِ
ما يَخْتَفي في عَمائِمِ أهلي
وما أنْبَأَتْني طُيورُ قُرَيشٍ

بأنّي سأطْرَحُ في الجُبِّ حَتّى يَمُرَّ بيَ الغُرَبا ءْ
فآكُلَ في العَتْمِ كِسْرَةَ خُبْزٍ وأشْرَبَ صَمْتي
إذا هَبَطَ الدَّرْبُ فينا
وغاصَتْ قوائمُ مُهْري بِرَمْلِ ثَنيَّهْ
وكيفَ يُبَدِّلُ أبْنا ءُ عَمّي قِبْلَتَهُمْ فَجْأةً في الصَّلاةْ
وزَوَّرَ شَيْخُ القَبيلَةِ قُرآنَها
مثْلَما تَدْفَعُ الرِّيحُ هَوْدَجَهُ
لِتَظَلَّ الغَنائمُ دَفّاقَةً مِنْ جَميعِ الجِهاتْ

* * *

وفاطِمُ فَرْخُ حُبارى
تَزُفُّ القُرُنْفُلَ حَوْلي
وتَسْقي البَنَفْسَجَ دَمْعَ الفَرَحْ

ونادَيْتُ:
فاطِمَةُ
أبْعِدي المُهْرَ عَنْ زَلَّةٍ في الفَلاةْ
وأقيمي الصَّلاةْ
إنّها وَجْهُنا إنْ تَهُبُّ رياحُ الشَّتاتْ
احْذَري... إنَّهُ زَمَنُ الموبِقاتْ
وأنا مَقْلَعٌ لِلجِراحْ
أيُعْقَلُ:
أنْ يَتَكَفَّأَ هذا الطَّريقُ على نَفْسِهِ بَغْتَةً
وتَعودَ المَصاحِفُ ثانيَةً

لِتُغَطّيَ الرِّماحُ؟
تَحَسَّسْتُ في جَسَدي
ألفَ جُرحٍ مِنَ الغُرباءْ
وجُرحَيْنِ مِنْ داخلِ القافلَةْ
فَخَنْجَرُ مَنْ؟. غَمَّسوهُ بِظَهْري
وغابوا احتجاجاً على الطَّعْنَةِ القاتلَةْ؟
شَمَمْتُ بطعْنَته
-غَيْرَ رائحَةِ الغَدْرِ-
رائحَةَ العائلَةْ
فَمَنْ يَتطوَّعُ مِنْهُمْ
لِتَضْميدِ جُرحَيْنِ قَبْلَ الوُصولِ إلى هُوَّةِ المَهْزَلَةْ
ومَنْ يَسْتُرُ العارَ قَبْلَ انْتشارِ مآسيه
في الحِقْبَةِ المُقْبِلَةْ؟

فَجُرْحٌ
يَنِزُّ على دَفْتَرِ الأهْلِ يَطْمُسُ بَصْمَتَهُ
لِتَضيعَ خُطوطُ الهَويّةْ
وجُرحٌ
يُحَمْحِمُ كَالمُهْرِ ما بَيْنَ قَلْبي وعَيْني
وَيَنْزِفُ تاريخُهُمْ وَجَعاً مِنْ شُقوقِهْ
ومُهْري به راكضٌ.. راكضٌ
يَسْتَغيثُ الجِهاتْ
وَرَجْعُ الصَّدى صاخِبٌ

يُغرِقُ الاتِّجاهات حَوْلي
فلا وَجْهَةٌ مَشْرِقيَّةٌ
ولا وَجْهَةٌ مَغْربيَّةٌ

* * *

مُحَيِّرَةٌ رِحْلتي في الدَّوائرِ يا فـاطِمَهْ
فَلا تَبْعُدي عَنْ حوافرِ مُهْري
لِئَلاَّ يَعودَ إلى الجاهليَّةْ
خُطاكِ قُوَيْطِمُ الصَّفي
دَعي رِقَّةَ الهُدْب
تَرْسُمُ دَرْبي
فَبَوْصلَةُ القَوْمِ فارِغَةُ القَلْبِ
مِنْ نَبْضَةِ الحُبِّ
يَلْوي عقارِبَها
مَنْ تَطولُ على السُّحْتِ أَظْفارُهُ
فَكَذَّبَها الدَّرْبُ مِنْ أَلْفِ عامٍ وَنامْ
وفَوْضى الحُداةْ
تُغَطِّي رَهافَةَ قافلةِ العاشقين
فَأيُّ الحُداةِ يُغَنِّي
وأيُّ الحُداةِ يُصيخُ لَهُ السَّمْعَ؟
إنَّ الجَميعَ حُداةْ

* * *

نَطيمَةُ
يَمْلَؤُني الصَّحوُ حتّى التَّمَزُّقِ قَهْراً
وأَمْشي على شَفْرَةِ الضَّوْء
مُنْذُ اسْتَقالَتْ جَميعُ الجُسورْ
ما بَيْنَ أَهْلي. وأَهْلي
وكُلُّ خَناجِرِ أَبْناءِ عَمّي
مُعَرَّشَةٌ في طَريقي
والرُّجوعُ إلى الخَلْفِ هاوِيَةٌ
والأَمامُ.. عَماءُ

* * *

فُوَيْطِمُ
جِسْمي حُمولَةُ قافِلَتي في العَراءْ
يَداي.. تَغوصانِ في دَمِ قَلْبي
وعَيْني مُبَلَّلَةٌ في مَشاهِدِ قَتْلي
وطَقْسُ البُكاءْ
كَبيرٌ على عاشِقِ الصُّبْحِ مِثْلي

* * *

وعـــــادَتْ فُوَيْطِمُ تَبْكـــــي

* * *

أَكانَتْ نِياقُ القَبيلِ
مُحَمَّلَةً بالغُبارِ إذَنْ؟
والفُحولُ تُجَرْجِرُ كِذْباً؟

وَزَغْرَدَةُ الحَصى مَوْعداً للدّماء؟
وكانَتْ عُذوقُ النّخيلِ بَقايا حَطَبْ
تُهيلُ على لُمّتي
ثَمَراً للخَديعَةِ تَحْتَ شَهِيِّ الرُّطَبْ
وتَحْتَ عَباءَةِ كُلِّ أمير
مُسَيْلِمَةٌ يَدّعي أنَّهُ قُرَشِيُّ النَّسَبْ
يَتَداوى بِلَحْمِ الخَنازيرِ لَيْلاً
وفي مَطْلَعِ الصُّبْحِ
يَصْرُخُ بَيْنَ العَرَبْ:
إنَّهُ الوَحْيُ فارَقَني
بَعْدَ دُعاءٍ إلى الوَصْلِ
بَيْنَ المُحِبِّ، وبَيْنَ المُحَبِّ؟

.* * *

الإبـــــداع

قصـــة

أنفـــاس الأرض

نـــادر السبـــاعي *

سرى في المدينة نبأ المقبرة المهجورة! انطلق شعاع الكلام. لا عين رأت، ولا أذن سمعت فيما تردد من أقوال. نسجت العيون والألسن والآذان أحلاماً غير مريحة. تكاثرت الصور والأخبار الغريبة. كان أبناء الوطن الذين تضمهم الأرض في باطنها، ينعمون في رقدتهم الأبدية بسلام.

---

* نادر السباعي: أديب وقاص من القطر العربي السوري، عضو فرع اتحاد الكتاب العرب، ينشر في الدوريات العربية والمحلية.

قيل: الربوة تتنفس في الليل الطويل!

وقيل أيضاً: أرض المقبرة حبلى!

في وسط المقبرة، كومة من الأحلام المدفونة. في هزيع من الليل، تفحّ الأنفاس المخنوقة. هنا، حيث تبارك هذه الأرض رفات الزعيم. وأجساد الذين قاوموا الاستعمار ترقد مستريحة. ولكن آذان الحارة ابتدأت تسمع. آذان البيوت القريبة من المقبرة تستريب من الحركة! تغلغلت الأنباء حول الذين دفنوا في قلب المقبرة المهجورة.

قيل: بطن الأرض تنتفخ في هذه الأيام... وتئن!

وآخرون تساءلوا: أيعقل أن تلفظ الأرض موتاها!

* * *

سيارة وحيدة لايوجد سواها في محطة البنزين. انتهى ربيع من عيار الدواليب، ومسح البلور. أرخى غطاء المحرك، فانتشر صدى في ليل خريفي لطيف. ارتفعت الأيدي تلوّح. هدر المحرك صاخباً، ثم غابت السيارة في عتمة سفر طويل.

عاد الهدوء إلى المحطة الساهرة. من باب الغرفة في واجهة المحطة، برزت قامة «أبو ياسين» المتماسكة وهو يهتف بعفوية:

- «الشاي جاهز.»

استقرا في مجلسهما قرب باب الغرفة. أخذ يجفف يديه ببنطاله «الجينز» من بقايا الماء، وهو في جلسته على كرسي القش. ابتهل ربيع بنبرة حالمة:

- «أحب الليل... هذا السلطان العظيم».

يرشف أبو ياسين الشاي مخلفاً قرقرة. إنه يفكر ووجهه تغطيه كآبة مفاجئة. في قرارة نفسه تتراكم الكلمات والمشاعر. يعرف أن الليل ستّار. وهو الوجه الآخر للحياة. كان يريد أن يقول أشياء كثيرة. لكنه أخيراً قال بصوت مهزوم:

- «بارك الله في الشباب».

قلب «ربيع» كأس الشاي في حلقه، وكأنه يشرب ماء. أخذ يصب كأسه الآخر، وتنتابه مشاعر شبابية فاترة:

- «ياما ليالي قضيناها.. هناك!»

- «نعم! الحياة أمامك بساط ممدود.».

ربيع ينسل سيكارة، يضعها بين شفتيه بطريقة استعراضية. صاح فيه أبو ياسين بلهجة صارمة:

- «احذر! تعرف المعلم لايريد..».

لم يبال. أشعل سيكارة. نفث حزمة دخان. راحت تتصاعد على شكل دوائر بشكل بطيء. ثم رشق كلمات ذات صدى:

- «نحن رجال الليل عمي أبو ياسين... ربما لاتعرفني تماماً!».

يتلهى أبو ياسين بثنيات سرواله الأسود الفضفاض.

- «أربع سنوات قضيناها هناك.. تثبّت النظام!»

كان يهزّ رأسه المهم بانكسار. وعيناه الكئيبتان ترمقان جدار المقبرة الملاصق للمحطة بنور فريد. دبّت في الذاكرة المسترخية بعض الصور من ماض قريب:

الغربان السوداء المصفوفة تنعق على الأسلاك. تتزاحم على أفاريز الشرفات العالية على المقبرة. الأصوات اليانعة تصيح «عيد.. عيد..» الأولاد ينطلقون بثيابهم الجديدة وعلى وجوههم ترتسم رائحة الحياة. إنهم يلعبون ويجنّون على الأراجيح «زيق.. زيق..» ينغلون فوق العربات والدراجات «تيك.. تاك..» يفجّرون (الطابّو) والمفرقعات «طاق.. طاق..».

- «كنا هناك نحارب! هل تعرف معنى الحرب يا أبا ياسين؟»

هزّ برأسه.

- «لقد سمعت عن هذه الحرب (ثم استدرك) إذن لقد شاركت بها!»

انقطع الحديث برهة. يصل من بعيد، صوت نباح كلاب متقطع. فاضت مشاعر ربيع مع نسمات الليل. دفقة من الغبطة جعلته يقول:

- «تبدو المدينة رقيقة في الليل.. كالمرأة المستسلمة»

- «ولكنّ. تغدو عنيدة أحياناً!»

حاول أن يستدرك ليقول إنّ المدينة بأهلها. لقد تضخمت خلال السنوات الأخيرة بشكل مرعب. يريد أن يقول إنّ أسوار المدينة عالية بفضل السواعد المتلئة بالحياة. (نظر إلى المقبرة وهو يهم بالكلام) ولكنه اكتفى بقوله الذي يعبر عن احساس مجروح:

- «إنهم يهاجرون!»

فاض كدر خفيف على وجهه وهو يرمق العجوز كيف يتكلم بطريقة غريبة. ثم قال في نفسه: هذا الحارس غامض مثل المقبرة التي ينظر إليها!

أبو ياسين كالملسوع، يسفح بعض الكلمات المدفونة. تخرج من فمه حارّة تكاد تنفجر:

- «المدينة تكبر.. وحارتنا تذوب!»

- «أنت من هنا؟»

أجاب بإيماءة صغيرة، وهو يقول:

- «ياحيف على حارة الأجداد! لم يبق منها سوى هذه المقبرة المهجورة، وبعض البيوت القليلة المجاورة.»

- «نعم عمي أبو ياسين. هذا هو حال المدن النشيطة عندما تتسع.»

- «ولكن المجانين الأحياء باعوا.. ومنهم هاجروا!»

تجاوب ربيع. تفجّر في داخله احساس المذنب تلك اللحظة.

- «نعم.. نعم..»

- «هل تصدق أن الأموات أكثر وفاء لأرضهم!»

- «......... ....»

- «ولكن الشمرة يجب أن تظل هنا حتى تنبت!»

هتف ربيع موافقاً:

- «فعلاً! لقد رأيناهم هناك.. كيف يهاجرون بسبب الحرب»

انتفض وهو يقول:

– «ولكن الحال هنا مختلف ياربيع!»

حاول ربيع أن يفصح عن بعض أسراره. غاص فجأة في ماضيه الغائم في الوقت الذي انصرف أبو ياسين ببصره يتصفح ضجيج الشارع. تمر سيارة مسرعة، يراقبها حتى تغيب عن نظره. أما ربيع فقد سحب سيكارة أخرى يمج منها مبدداً أمارات التجهم التي انبثقت من وجهه.

بعد فترة من الصمت هتف:

– «وبرغم الحرب.. كانت الخيرات كثيرة!»

– «إذن قد جمعت ثروة؟»

– «كله راح..»

– «ووالدك؟»

دخلت عربة إلى ساحة المحطة. ضجيجها المرتفع بدد تجليات الليل.

* * *

– «الله يرحمه! الأمر الذي جعلني أنتقل من مهنة إلى مهنة، ومن محطة إلى محطة، هو عدم انصياعنا له!»

– «والدي بستاني عنيد! إنه من أسرة مرتبطة بالأرض ارتباطاً وثيقاً (وابتدأت تطفو أعماقه الدافنة)، أمضى حياته في البستان. في الحفر. في السواقي. يصارع الطبيعة صيفاً وشتاء. أنا وإخوتي لم نحب العمل في البستان. جهد طوال حياته ليكوّن جنة. لم تعجبنا حياته لأن سحر المدينة ربط عقولنا. عندما كان يعود في آخر النهار، يبدو في هيئة الرجل الحقيقي.»

– «والدك رجل عظيم!»

ضخ من صدره دفقة مكثفة من الهواء المعجون بالندم.

– «أتمنى أن أكون نصفه! ولكن ما...»

ثم صمت ربيع. وامتد السكون لحظات. همس أبو ياسين وهو يدير رأسه فجأة نحو المقبرة:

- «أتشعر بشيء؟»

تطاول الهدوء، وامتزج الشعور بالخوف.

- «اسمع.. اسمع!»

- «ماذا أسمع؟»

أصاخ بسمعه، وملامح وجهه ابتدأت تتغير. انفلتت كلمات خفيفة كأنها النسمة.

- «إنها تتنفس، أتسمعها؟»

- «ومن هو الذي يتنفس؟»

- «الأرض! ألا تعلم أنها تتنفس..»

- «هذا صوتها!»

- «نعم يابني! الأرض مثل البشر.»

هتف ربيع بتردد:

- «حقيقة.. وهل هذا يحدث دائماً؟»

- «أجل! يحدث دائماً وخاصة في الليل.. ولكن الناس لايسمعون. للأرض روح كالبشر. لها أعضاء ومعدة كبيرة لاتشبع. تهضم كل شيء. إنها تتحرك وتعيش حياتها على طريقتها. وتثور وتغضب أحياناً!»

ربيع يبادر القول بقناعة:

- «نعم.. نعم.. والدي كان يحدثنا عن مثل هذه الأشياء. ولكننا لم نقتنع (يظهر الهول على وجهه)، كان يقول: الأرض عظيمة يا أولاد. عليكم أن تفهموها جيداً حتى تتعاملوا معها. إنها حنون. طيبة. كريمة.»

أشعل ربيع سيكارة. ثم تابع مسترسلاً:

- «في إحدى المرات، عاد والدي ووجهه يطفح بالراحة. في ذلك اليوم نزل إلى قاع البئر. أنا وأخوتي نخاف منها. لقد ابتلعت في أحد الأيام رجلاً. من يومها كرهناها. أبي يقول: يا أولاد لن تعرفوا عظمة الأرض إذا لم تغوصوا في أعماقها! في القاع يُسمع نبضها. يُسمع تنفسها. شهيقها. كانت البئر يومها

غاضبة. قضى يومه قريباً من القلب وهو يواسيها. غنّى لها ساعات. غنى لها مواويله كلها التي كانت تشيد بحب الأرض. ظل يهدهدها، ويلاطفها طوال النهار حتى عادت إلى هدوئها وسكنت.

أصلح أبو ياسين عمامته التي درج على لبسها رجال كبار السن في الحارة. يبث إعجابه قائلاً:

- «والدك.. بستاني حقيقي!»

اخترقت المحطة سيارة زاهية. ربضت كنسر بأربع قوائم. انتفض ربيع كالنابض عندما لمح لوحتها الخضراء. يبدو إنها سيارة شخص مرموق! أبو ياسين من مجلسه، يسترق النظر، ليرى الجالس المهيب. الزجاج الدخاني لم يمنحه سوى رؤية طيف رجل. أشاح بوجهه، ونظراته تنغرز في جدار المقبرة المهجورة!

تنعق غربان اليوم الأول من العيد في المخيلة الهرمة: قاق.. قاق.. تحوّم فوق الحارة. تظهر في عز النهار. جاؤوا من خارج المدينة. أسراب هائلة، تنقّب بعيون فظة. تدوس فرح العيد بأصواتها: قاق.. قاق..

الأجساد الهلعة ملتصقة كالبيادق على الجدار الخارجي المقبرة. منذ لحظات كانوا ينعمون بين جدران بيوتهم آمنين. ولكن السواعد المدججة أخذت تدق الأبواب...

العيون تمتقع، وينزرع الذعر. تعرّت الشوارع والطرقات من الناس. يهبط ضباب مفاجئ يغطي الحارة بغلالة حمراء. تمتزج الأصوات، وتتعجن. تخرق البصاطير الأسماع. كانت السواعد مدججة، والأصابع تلامس الزناد. وعيون القامات المبرقعة لا تطرف!

* * *

- «هل أنت مبسوط هنا؟»

- «مستورة والحمد لله.»

كانت نظراته لاتفارق جدار المقبرة. فعقب ربيع متسائلاً:

- «هل أنت حارس المحطة أم حارس المقبرة؟»

أجاب بنبرة حزينة:

- «أنا رجل أمضى حياته عاملاً. كنت أقول لنفسي دائماً لاتدع الحياة تهزمك! كنت أعتقد في يوم من الأيام أن على المرء أن يتقن مهنة آبائه وأجداده فقط! ولكن وجدت ظروف الحياة تفرض على الإنسان أن يتقن أكثر من مهنة.»

ربيع يهز رأسه موافقاً.

- «صحيح.. أنا مثلاً تنقلت بين مهن عديدة!»

صاح أبو ياسين منتفضاً:

- «غلط يا بني (ثم راح يؤكد) أن مهنة واحدة تكفي. ووجه واحد للإنسان يكفي. المهنة شخصية يا ربيع!»

- «نعم.. وهذا ما أبحث عنه!»

رفع عينيه عن أرض المحطة الرمادية اللزجة. وسأل:

- «ماحل ببستانكم؟ الأرض!»

يجيب ربيع، وكأنه يسحب من شفتيه سلكاً شائكاً:

- «بعناها والله.. أنا وأخوتي لم نحب مهنة البستنة!»

تنهمر أصوات توحي بالتأثر. ثم يبسط أبو ياسين همّه قائلاً:

- «لقد حافظت على مهنة الأجداد كثيراً.. ولكن ماذا أفعل؟ العاصفة كانت أقوى!»

- «ماهي المهنة؟»

- «تُربي!»

- «ماذا؟»

يظهر أثر الفزع على وجه ربيع وهو يسأل. ثم يستدرك:

- «أهذه مهنة الأجداد؟»

- «أجل يا ربيع! ما لي أراك قد تغيرت! أنا تُربي! ووالدي تُربي! وجدي تُربي!»

– «ولكن إنه...»

– «وهل في هذه المهنة ما يخيف! إن أحقر المهن تكون في بعض الأحيان أسماها.. تصور ياربيع.. ماذا يحصل إذا لم يوجد من يدفن الموتى؟»

– «الحق معك!»

– «إنها مهنة ترتبط بالأرض أيضاً (يبدو على وجهه الخشوع) يظن الناس أن مهنة دفن الموتى، ذات فأل سيء!»

– «فعلاً، إنها مهنة مميزة.»

رفع يده وهو يؤشر إلى المقبرة.

– «هذه المقبرة.. أعرفها قبراً، قبراً، قبراً!! الأموات لاتفزع يا ربيع! إنهم ساكنون ووادعون.

بلع ربيع ريقه. تمتم وهو يتفحص الجدار القريب، وشواهد القبور المطلة برؤوسها من فوقه. قال:

– «كلامك مضبوط. فعلاً الناس لايؤذون عندما يصبحون أمواتاً. رأيتهم هناك. رصاصة ويهمد، ويصبح الواحد وديعاً.»

– «لايوجد مكان يرتاح فيه جسد الميت سوى التراب. يعود إلى أصله ويرتاح من الفراق!»

يسأل ربيع:

– «ولكن لماذا تركوها مهجورة هكذا؟»

تفاقمت مشاعره في داخله. الدمعة تنحدر من عينه.

– «إنه قرار البلدية!»

– «ولكن مايبكيك؟»

مسح الدمعة وهو يحاول أن يسيطر على صوته وردد بلهجة مهتاجة:

– «أنا لاأبكي على الأموات! أبكي على القتلى المساكين الذين راحوا يوم العيد!»

– «نعم! لقد سمعت...»

وارى وجهه برهة، ثم هتف مواسياً:

- «يشاع إنهم يفكرون بجعلها حديقة.»

- «مهما يكن! لاأتزحزح، حياتي هنا يا ربيع!»

- «إنك تشبه والدي يا عمي أبو ياسين.»

التفت فجأة نحو المقبرة، وأخذ يصيخ بسمعه لحظات، قال بصوت مرتجف:

- «مازالوا يتنفسون! إن أنفاسهم حارة، أعرف أصواتهم.»

الوجل يدب بربيع.

- «تقصد أصحاب القبر الكبير؟»

- «ستظل روحهم تحوّم.. يتنفسون بقلب محروق!»

- «وكيف دفن هؤلاء المساكين؟»

شاحنة كبيرة تقترب، تحرك ربيع لاستقبالها، يطوي أبو ياسين جسده النحيل على الجدار، يبتلع الغصة، كما لو أن في داخله شيئاً يريد أن يقتله، تحاصره غفوة.

عاد نعيق الغربان إلى البال مع ضجيج البصاطير، تختلط أنفاس الأرض، بالزفير الهادئ، يتحول إلى طنين هائل، الأجساد الهلعة ماتزال ملتصقة كالبيادق على الجدار الخارجي للمقبرة.

الجلبة الغرائبية انبثقت من شرايين الحارة يوم العيد.

البيادق مصلوبة على الجدار، واقفون بثياب العيد وأنفاسهم محصية، اختلط عليهم الأمر وهم في ذهول، قبل لحظات كانوا في بيوتهم آمنين، والآن، عيونهم تتوسل الحياة، تلك الرؤوس البشرية، أنفاسها، مرهونة بإشارة يد مرخية لامحالة!

انهمرت زخات الرصاص، عرّشت ولولات النساء، إلى أعالي السماء، تداخلت الأصوات.

ثمة هدير، هدير الوحش الميكانيكي الذي فغر فاه، يخترق المقبرة عنوّة،

الجنزير الجبار يدوس القبور. يطحنها بخيلاء وجبروت. أسنانه الشرسة تلتهم أحشاء الأرض. البطن المزقة تحتضن الأجساد المرمية في الحفرة الكبيرة تحت وطأة ايقاع جنائزي خاص.

ضجيج الوحش الميكانيكي يعشش في فضاء الذاكرة.

* * *

تجدد الهدوء في المحطة. ساعة ربيع تشير إلى منتصف الليل. صحا أبو ياسين من غفوته على صوت ربيع. كان الحزن يتفجر من قسماته.

- «أما كفاك نوماً عمي أبو ياسين!»

فوجئ بوجهه المقطب تلك اللحظة. تذكر صرامة والده المحفورة بين القسمات. ثم كرر مخاطبته بنبرة ودود:

- «تستطيع أن تذهب إلى البيت.»

الوجه المحزون ينبع فيه ضوء غريب. لم ينطق. لم تتحرك الشفتان. ظل ساهماً. ربيع يقول مداعباً:

- «يمكنك أن تذهب.. الأولاد اشتاقوا إليك!»

انفك أثر الغفوة فجأة. دعك عينيه. نفض عن كاهله لهيب الصمت، ثم قال وهو يهم بالنهوض:

- «أجل.. أجل.. لقد عطشوا!»

واتجه نحو سطل الماء المركون في باحة المحطة. ثم التفت إلى ربيع قائلاً بلهجة رقيقة وصافية:

- «يا ولدي.. الأنفاس تحتاج دائماً إلى الماء!»

يقبض «أبو ياسين حُوّري» على السطل بأصابع أرق من دفء الأرض. يتحرك بحيوية متزايدة يتعاظم ايقاع الخطوات في ليل وقور. يمضي بلهفة نحو باب المقبرة. يتلاشى صوت خطواته شيئاً. فشيئاً.

تبتلعه عتمة الأرض المهجورة في رحابها السماوية.

* * *

آفاق المعرفة

نصوص أدبية من إيمار

د. فاروق اسماعيل

تفيد الوثائق الكتابية المسمارية أن مدينة ايمار (تل مسكنه الواقع حوالي ٩٠ كم شرق حلب) كانت مركزاً حضارياً هاماً منذ النصف الثاني من الألف الثالث ق.م، فقد ذكرتها وثائق إبلا (تل مرديخ) مراراً.

---

* فاروق اسماعيل: باحث من سورية، استاذ في كلية الآداب والعلوم الانسانية بجامعة حلب، حاصل على الدكتوراة في لغات الشرق القديم وحضاراته، عضو في لجنة نشر الوثائق الكتابية المسمارية المكتشفة في تل ايلان (الجزيرة السورية).

وأشـارت بوضـوح إلى علاقـات مـتـميـزة بين المدينتين ولاسـيـمـا في المجال الاقتصادي. كمـا تبيّن أهمية الموقع الجغرافي لايمار كميناء رئيس على نهر الفرات ومحطة تجارية هامة في تجارة إبلا مع بلاد الرافدين ومنطقة فاصلة بين مناطق نفوذ القوتين الرئيستين: إبلا وماري (تل الحريري). وقد استمر دورها هذا في النصف الأول من الألف الثاني ق.م كما تشير وثائق ماري وألالاخ (تل العطشانه).

في النصف الثاني من الألف الثاني ق.م كانت ايمار عاصمة مملكة تدعى اشتاتّي أو اشتاتا. وأقدم ذكر لهذه المملكة يرد في نصوص ألالاخ المتأخرة[١]، ثم شـاع الاسم وتردّد كثيراً في الوثائق الحثّية[٢] والوثائق المكتشفة في ايمار نفسها[٣].

وقد انضوت هذه المملكة تحت حكم الحثيين عندما غزوا شمـال سورية، وحكمها الحوريون عندما بسطوا سيادتهم على معظم مناطق شمـال سورية من أقصى الجزيرة السورية وحتى اوغاريت ويرد آخر ذكر لمدينة ايمار في قائمة المدن التي احتلها رمسيس الثالث عندما غزا المنطقة في بداية القرن الثاني عشر ق.م.

نجهل تاريخ المدينة في الفترة التالية السابقة للميلاد لغياب الوثائق، وثمّة

---

(١) انظر نصوص ألالاخ AT 89,3.

(٢) انظر الفهرس الجغرافي للنصوص المسمارية RGTC 6.48.

(٣) لقد تأكد وجود مدينة ايمار في تل مسكنه عام ١٩٧٢ بفضل تنقيبات المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق. وقد كشفت البعثة في التل -إضافة إلى قطع أثرية كثيرة- عن حوالي ١٥٠٠ رقيم مدون بالكتابة المسمارية واللغات السومرية والأكدية (البابلية الوسيطة) والحورية والحثية كانت هذه الرقم تشكل مكتبة عراف من عرافي المدينة، وتؤرخ بالقرن الثالث عشر ق.م، وهي محفوظة في متحف حلب الوطني. وجدير بالذكر أنه لم يعثر بعد على وثائق كتابية أقدم في التل.

لقد نشر الباحث الفرنسي د.آرنو D.Arnaud النصوص الأكدية منها -وتبلغ حوالي نصف المجموع العام لها- في المجلدات الأربعة الأولى من سلسلة «أبحاث عن بلاد أشتاتا Re-cherches au Pays d'Astata» عام ١٩٨٥-١٩٨٧. ويعدّ القسم الباقي للنشر كل من: د.آرنو، ي. لاروش E.laroche، م.سلفيني M.Salvini.

دلائل أثرية تشير إلى أنها كانت مستوطنة في العصر الروماني، وذكرتها المصادر العربية الإسلامية باسم جديد هو (بالس).

تتعرض الوثائق المسمارية الأكّدية المكتشفة في ايمار لموضوعات شتّى؛ فهي تتضمن نصوصاً إدارية تدوّن قوائم وسجلات دورية وعقود بيع وشراء، ونصوصاً دينية تقدم لنا صورة عامة عن الحياة الدينية في سورية آنذاك فتغني بذلك المعارف الدينية المستقاة من نصوص اوغاريت (رأس شمرا). كما تتضمن نصوصاً معجمية ومسارد ثنائية (سومرية– أكدية) للعلامات المسمارية.

ولعل النصوص الأدبية القليلة –إلى جانب الدينية– أهم نصوصها، وذلك لسببين أساسيين:

١– قلة النصوص الأدبية القديمة المكتشفة –حتى الآن– في سورية مقابل العدد الكبير من النصوص الإدارية الاقتصادية والرسائل الرسمية الملكية؛ ومقارنة مع وفرة النصوص الأدبية السورية والأكدية المكتشفة في بلاد الرافدين ولاسيما جنوبها.

٢– موضوعاتها الأدبية المتميزة كأدب الحكمة والحكاية الخرافية المروية على لسان النبات بأسلوب المناظرة الهجائية. تنضوي النصوص تحت إطار أجناس أدبية عدة معروفة في الأدب الأكدي كالملحمة والحكاية الخرافية وأدب الحكمة والمناظرة والأدعية والتراتيل أو أغاني المدح. وهي أجناس وصلتنا منها نماذج كثيرة من بلاد الرافدين، تعود أقدمها إلى العهد البابلي القديم (النصف الأول من الألف الثاني ق.م).

لقد تأثر الأدب الأكدي –من حيث المضمون والشكل الفني– بالتقاليد الأدبية السومرية، ولكنه تميز عنه شيئاً فشيئاً، واكتسب طوابع جديدة أبرزها التطوير والتجديد وأصالة الصور الفنية واللغة الأدبية والمعجم الشعري المتميز الموجّه إلى فئة معينة من المتلقّين. كما تفرد عنه بتقدم أجناس أدبية محددة إلى الصدارة كالشعر الغنائي الترتيلي وأدب الحكمة(٤).

(٤) حول الأدب الأكدي وتاريخه راجع:
W.Röllig: Altorientalische Literaturen. Wiesbaden 1978.
: Reallexikon der Assyriologie. Band VII 1987, S. 48- 66
والمراجع المذكورة فيهما.

إنه أدب غني جداً بنصوصه، ولكنه -للأسف- غير معروف لدى قرّاء العربية إلاّ من خلال نماذج محدودة قليلة. لذا فإن الهدف الأساسي لهذه الدراسة هو زيادة التعريف بالأدب الأكدي من خلال نماذج كشفت في بلادنا العريقة بحضاراتها.

إنها ثمانية نصوص متفاوتة الطول، غير كاملة، تعرضت الرقم الطينية المدوّنة عليها لكسور وخروم كثيرة. ولكنها -رغم ذلك- تقدم إضافة هامة إلى الأدب الأكدي.

الترجمة العربية التي نقدمها هنا تعتمد على قراءة د.أرنو ونسخه للرقم أساساً. لقد اطلعنا على ترجمته الفرنسية لها، ولكننا أعدنا النظر فيها بالمقابلة مع النص الأكدي الأصلي، وخالفناها أحياناً.

١- من ملحمة جلجامش (الرقيم الرابع)(*)

١- أمسك جلجامش يديه،

٢- وفتح فمه، وقال:

٣- لماذا ياصديقي

٤- لا نردّ سويّةً؟

٥- حقاً إن شمش هو سيد السموات.

٦- أما نحن فزوجُ أحذيةٍ

٧- ... مشروعٌ خطر بالتاكيد. اثنا .....

(*) الرقم المتحفي (متحف حلب الوطني) للرقيم هو: مسكنه ٧٤١٢٨ (د).
وانظر: D.Arnaud: Emar VI. 1,328; VI. 4.Nr. 781

٢- من ملحمة جلجامش (الرقيم السادس)(•)

١- ستقبّل يديك قوائم الأبواب الأرتيّة.

٢- يرتمي الملوك على قدميك، ويصعد السادةُ

٣- حاملين إليك غلّة الجبل والسهل إتاوةً.

٤- وتلد عنزاتك ثلاثاً ثلاثاً، ونعاجك توائمَ، حميرك

٥- وبغالك تتحرّر من نير الأنداد.

٦- فتح جلجامش فمه، تكلّم،

٧- قال للأميرة عشتار:

٨- لو أخذتك (زوجةً)!؟ ثوباً أم عمامة للجسد!؟

٩- ماذا سأعطيك

١٣- ...... لا تُبقي ....

١٤- (أنت) بابٌ خلفي لا يصدّ الريح.

١٥- فيلٌ يطرح رحْله. قارٌ

١٦- يلوّث حامله. قِرْبَةٌ تبلّل

١٧- حاملها . كبشٌ يهدّم حائط (الأصدقاء)...

١٨- حذاءٌ يقرص السائر

٢٤- على دوموزي زوجك أيام الصبا

٢٥- قرّرت البكاء سنة بعد سنة

٢٦- أحببت طائر الشقّراق المرقّش

٢٩- وها هو الآن يقيم في الغابات وينادي: وا جناحي!

(•) ثلاث كسر تشكل بقية رقيم كبير أرقامها المتحفية هي: مسكنه ٧٤٩٨ (ن)، ٧٤١٠٤ (ز)، ٧٤١٥٩ (د).

وانظر: D.Arnaud: Emar VI. 1, 241, 263; VI. 2, 401; VI. 4, Nr. 782

٣٢- أحببت الحصان اليقظ في القتال
٣٣- ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والأحزمة
٣٤- .... سكنت في حظيرة
٣٥- أحببت الراعي الذي كان ينحر لك كل يوم خروفاً
٣٦- أحببت الراعي الذي لم ينقطع يكوّم لك الرماد
٣٧- ولكنك ضربته وحوّلته ذئباً
(فراغ على اللوح)
٣٨- الإلهة (عشتار) ......
٣٩- ٤٣- (السطور الخمسة مكسورة)
٤٤- أصغى أنو إلى كلام عشتار....
٤٥- وضع في يديها .....
٤٦- في مدينة اوروك لم يرسل ......
٤٧- وفاضت القناة
٤٨- قلّ ماء النهر ......

يتّصل النص الأول -على الغالب- بالرقيم الرابع من ملحمة جلجامش، حيث يخاطب جلجامش صديقه انكيدو مشجعاً إياه على مواجهة خمبابا حارس مدخل غابة الأرز المجهز بدروع سبعة.

أما النص الثاني فهو بالتأكيد رواية لما ورد في الرقيم السادس من رقم الملحمة المعروفة سابقاً(٥). وفيه تطلب الإلهة عشتار من جلجامش أن يتزوجها -بعد عودته من رحلته إلى غابة الأرز سالماً منتصراً-، ولكنه يرفض، ويوبّخها، ويذكّرها بأفعالها السيئة مع عشاقها السابقين.

---

(٥) راجع أشهر الترجمات العربية للملحمة: طه باقر: ملحمة كلكامش. أوديسة العراق الخالدة. ص٦٠ وما بعدها.

فراس السواح: ملحمة جلجامش. دار الكلمة، بيروت ١٩٨٢، ص٩٨ وما بعدها.

إن ما يؤسف له حقاً هو عدم العثور على الرقيم كاملاً، ووجود خروم كثيرة فيما عثر عليه، وقد اعتمدنا في تكملة تلك المواضع على تقديرات د.أرنو[٦]. وثمة ملاحظات تتعلق بالترجمة لابدّ من توضيحها:

السطر ١) يترجم أرنو السطر بـ«سيقبّل يديك الكهنةُ المبجّلون». لقد رأى أن الكاتب الأكدي أغفل كتابة مقطع كتابي في بداية كلمة Sippu «قوائم الأبواب وأعمدتها»[٧]، فقدّره، ورأى أن السين شين في الأصل، فظهرت كلمة جديدة مختلفة هي Sippu <i> وهي تعني «الكهنة»[٨]. ثم يستنتج الوصف بالتبجيل من كلمة arattú «الأرَتّية» وهي صيغة نسبة إلى مدينة أرتّا، بحجة أن دلالتها توسعت لوصف كل ثمين مبجل.

لانرى مبرراً لهذا التكلّف، ونعتقد أن اعتماد معناها المباشر أفضل، ولاسيما أن السياق يناسب ذلك؛ فالجملة –مقارنة مع النصوص الأخرى للملحمة– هي جواب لجملة «إذا دخلتَ بيتنا...»، وقوائم الأبواب جزء أساسي هام بين جماليات البيت، كما أن وصفها بالأرتية يتناسب مع معلوماتنا عن مدينة أرتّا؛ فهي تقع –اعتماداً على أخبار النصوص المسمارية– في المناطق الايرانية جنوب شرقي بابل (في موقع ما بين شيراز وأصفهان) في منطقة جبلية كانت تتوافر فيها موارد طبيعية غير موجودة في الجنوب الرافدي. وغرض عشتار من ذكر قوائم الأبواب الأرتية هو التعبير عن جمال مسكنها ونفاسة محتوياته والرفاه الذي سينعم به جلجامش إذا ما وافق على الزواج منها.

(٦) يشير أرنو إلى أنه اعتمد في ذلك على نشرة تومبسون للملحمة (عام ١٩٣٠) وبحث فرانكينا: كسر جديدة من الرقيم السادس لملحمة جلجامش. وهو منشور في كتاب: P.Garelli: Gilgames et sa légende. Paris1959

(٧) انظر W. Von Soden: Akkadisches Handwörterbuch [AHW] 1049

(٨) لقد تبع بذلك ماورد في قاموس Chicago Assyrian Dictionary [CAD] AII,238

١٥) ترجم أرنو الجملة الأولى فيه بـ«كتلة كلسية (جصّية) ترمي غطاءها». لا أدري على ماذا اعتمد في ترجمة الكلمة الأكدية (فيرُ Pīru) بـ«كتلة كلسية»؟، وليس لها غير معنى «الفيل»(٩). لاحظ التوافق مع الكلمة العربية بإبدال الراء لاماً.

١٧) نوافق أرنو في ترجمة كلمة iasupu بـ«كبش»(١٠). والكلمة تشير في الواقع إلى آلة حربية ضخمة مصنوعة من الخشب في هيئة كبش، كانت تستخدم لهدم جدران الأعداء وأسوارهم، وقد تردد ذكر هذه الآلة بكثرة في نصوص ماري.

الترجمات الأوروبية القديمة ترجمت الكلمة بـ«حجر اليَشْب»، وتبعتها العربية.

١٨) حرفياً: «حذاء يقرص (يعض) قاصد الشارع».

٢٤) حرفياً: «زوج صباك».

٢٦) لا يمكن الجزم بأن طائر اللولّو allullu المذكور هو الشقّراق. يتصف هذا الطائر -اعتماداً على السياقات المختلفة لذكره في النصوص-(١١) بأنه ملون، مميز الجناح، يصدر في أثناء طيرانه صوتاً يشبه كلمة كبّي Kappi الأكدية «جناحي»، وهو طائر مهاجر، يندر ظهوره في شهر آذار. في السومرية يسمى (سيب. تور) ومعنى الاسم هو «الراعي الصغير».

لقد كان تومبسون أول من ترجم الكلمة بالشقراق Roller، وتبعته الترجمات التالية.

٤٦، ٤٧) خط الكاتب غير واضح.

(٩) انظر AHW 867

(١٠) انظر المعجمين: CAD, AII 428; AHW 412.

(١١) للاطلاع على الشواهد النصية المختلفة راجع: CAD, AI 353.

٣- مناظرة الأثل والنخلة(*)

١- فتح الأثل فمه، و ....
٢- جسمي يماثل جسمك
٣- أيتها الغالية! ..... المشدّ الجميل
٤- مثل خادمة تقدم الطعام لسيدتها.
٥- أجابت النخلة بالكلام قائلة:
٦- بالعصا تُضرب ثمارك ....
٧- دعنا ندعو الإله أن ..... خطيئة الجسد
٨- ....
٩- أجاب الأثل بالكلام مبتهجاً فخوراً:
١٠- أنا -فضلاً عنك- سيّد الفنّ كلّه: ..... الـ ....
١١- يملك كلّ ما يلزمه. جعلت الفلاح يجني الغلّة، ويملكها،
١٢- ومن أغصاني يحصدها، والعامل
١٣- يصنع مسحاته (مَرّه) من حضني، وبمسحاتي يحفر،
١٤- ويفتح (القنوات) ويرويها. لقد نسّقت الحقل ......
١٥- التقط ..... سطح الأرض فجعل التربة خصبةً. قدّم المحصول هبةً.
١٦- درستُ ..... المُلكيّة، ودرستُ الحبوبَ سرُّ رخاء البشر.
١٧- أجابت النخلة بالكلام قائلة لأخيها:
١٨- أنا -فضلاً عنك- سيّدة الفنّ كلّه: فبفضلي يملك الفلاح كلّ ما يلزمه، جعلت الفلاح يجني الغلة ويملكها.

(*) ركّب النص من سبع كسر. أرقامها المتحفية هي: مسكنه ٧٤١٠٢ (ب)، ٧٤١٢٣ (ف)، ٧٤١٢٨ (ف)، ٧٤١٤٣ (م)، ٧٤١٤٣ (و)، ٧٤١٥٦ (د).

وانظر: D.Arnaud: Emar VI. 1, 248, 315,328, 330, 354- 356, 388. VI. 4. Nr. 783

١٩- العنان، السوط، حبال الربط، الأحزمة والعتاد

٢٠- ..... العربة .....

٢١- الذي ..... أدوات المزارع، أمدُّه أفضل منك بكل ما هو موجود.

٢٧ - تفحّصت المواد في القصر. ألا توجد منتجاتي في بيت الملك؟ بلى، فالملك يأكل فوق طاولتي،

٢٨- بكأسي يغرف الطبّاخ الطحين،

٢٩- أنا الحائك أنسج الخيوط وأكسي الجند وأجعل الملك يتألّق.

٣٠- أنا كاهن التعاويذ أجدّد بيت الإله، لساني أميرٌ لا مثيل له.

٣١- ردّ الأثل مخاطباً أخته:

٣٢/٣٣- لا يقدّم الملك الأضحية في المذبح؛ في مكان الأمير سين دون أن أكون حاضراً:

٣٣- شعائري التطهيرية لا تؤدى في يوم مشؤوم.

٣٤- أقيم الاحتفال وكانت أغصاني مطروحة على الأرض.

٣٥- في ذلك اليوم اختار صنّاع البيرة الأثل،

٣٦- وتزاحموا مثل ...... مصفوف.

٣٩- في ذلك اليوم أصبحت النخلة في يد الجزار

٤٠- وصارت أغصانها .... بين قيح ودم.

٤١- أجابت النخلة قائلة لأخيها:

٤٢- حسناً! تعال نذهب أنا وأنت إلى مدينة كيش

٤٣- سأضرب بقروعي و ....

٤٤- فتح الأثل فمه، وأجاب أخته قائلاً:

٥٣- فتحت النخلة فمها وردّت قائلة لأخيها الأثل:

٤- مناظرة الأثل والنخلة(*)

«رواية ثانية»

١- في الأيام السالفة، في السنوات الغابرة،

٢- حينما كانت السموات هائجة، وكانت البلدان والأرض ...... الشعوب الغابرة،

٣- حينما كانت الجبال متراكمة .... آلهة البلاد

٤- عقدت اجتماعاً، تشاورت آلهة البلاد: آنو، بي، إيا، انليل فيما بينها.

٥- كان شمش جالساً بينهم، وكانت أميرة الآلهة آيا جالسة.

٦- قبلها لم تكن هناك مَلَكيّة في البلاد، وكانت السيادة ممنوحة للآلهة.

٧- ثم وهبتها الآلهة وأعطتها للشعب ذي الرؤوس السود.

٨- الذي لم تُبْدِه بلاد كيش تماماً ....

١٢- وفي ظل الأثل كان الاحتفال

١٣- وفي ظل النخلة كانت الخضرة

١٤- والعامل أستلم القصر ......

١٥- كل منهم راح يكلّم الآخر

١٦- تهيّأ ذاك للكلام ....

١٧- أنا نخلة إذا أنا حرةٌ.

١٨- وأنت أيها الأثل لست سوى خشب لا حاجة إليه! ما هي فروعك؟ خشبٌ

١٩- بلا ثمار!! ولدينا على المائدة فواكهُ ....

٢٠- ...... العامل يذكر عطاءي وكذلك البستاني.

٢١- جعلت البستاني يجني الغلّة ويمكلها ....

٢٢- جعلت الطفل ينمو «هديةَ شكر» لقدراتي ....

٢٣- .... أمام الملك ....

(*) يتألف النص من أربع كسر. أرقامها المتحفية هي: مسكنه ٧٤٨٠ (ي)، ٧٤٩٠ (ج)، ٧٤١٤٣ (ن)، ٧٤١٥٨ (ج).

وانظر: D.Arnaud: Emar VI. 1, 212, 224, 355, 393. VI. 4, Nr. 784

إن محور النص مناظرة هجائية بين شجرتي الأثل والنخل. تتفاخر فيها كل منهما بمنافعها وفوائدها، وتعيب الأخرى بمضارها وسلبياتها.

لقد كانت المناظرات الهجائية جنسياً أدبياً متميزاً في الأدب السومري، وقد وصلتنا نماذج كثيرة منها(١٢). وهي مناظرات بين أشياء جامدة كمناظرة المعدن النفيس والنحاس ومناظرة المعول والمحراث ومناظرة الخشب والقصب. أو بين كائنات حية كمناظرة مالك الحزين والسلحفاة ومناظرة العصفور والسمكة، وأخرى بين الماشية والغلّة وبين الصيف والشتاء.

تعود أغلبها إلى العهد السومري الحديث (عهد سيادة سلالة اور الثالثة في القرن الأخير من الألف الثالث ق.م). وهي مناظرات ذات أسلوب ملحمي حواري، يعتقد أنها استمدت من التراث الشعبي، ودوّنت لأغراض تعليمية تربوية.

ونجدها في الأدب الأكدي أيضاً(١٣)، ولكن بعدد أقل، ويغلب عليها الأسلوب الحواري. ومن نماذجها المعروفة هذه المناظرة التي نعرض هنا نسخة جديدة من ايمار. وهناك نسخ أخرى لها معروفة من قبل: تعود إلى العهد البابلي القديم والآشوري الوسيط والحديث (الألف الثاني والنصف الأول من الألف الأول ق.م). منها أيضاً مناظرة بين شجرتي الحور والغار ومناظرة بين الإلهة نيسابا (أو الشعير) والحنطة وأخرى بين البقرة والحصان.

لا شك أن هذه المناظرات الطريفة والمفيدة كانت من الموروث الشعبي المتداول في الشرق الأدنى القديم. ولذلك تحقق لها انتشار واسع ودوام زماني طويل. ويعتقد لامبرت أن آثار مناظرة الأثل والنخلة تظهر في الحكاية الفارسية (البهلوية) المسماة بـ«الشجرة الآشورية» وحكاية كليما خوس الاغريقية(١٤).

تبدأ المناظرة بمقدمة أسطورية إخبارية قصيرة تتحدث عن بداية الخليقة وسيادة الآلهة ومنحها الإنسان السيادة على البلاد وملكية الأرض؛ أي المقومات

(١٢) D.O.Edzard: Literatur. in: Reallexikon der Assyriology. Band VII (1987) 43- 44.

(١٣) W. Röllig: Ibid, 56.

W.G.Lambert: Babylonian Wisdom Literature. Oxford (1960) 150- 185.

(١٤) W.G.Lambert: Ibid, 154.

المساعدة على الاستقرار وبدء عملية الخلق الحضاري، ثم يبدأ الإنسان بالزراعة فقد غرس الملك الشجرتين -كما يفهم من نصوص مقابلة-، وبعدها أحيا احتفالاً، وأقام مأدبة في ظل شجرة الأثل.

هنا تبدأ المناظرة؛ إذ يبتهج الأثل ويصاب بالغرور، فيتباهى على النخلة ويفتخر ويهجو، والنخلة تجيب وتدافع، وتبحث عما لايتوافر للأثل من فوائد وصفات.

لقد افتخرت الشجرتان بوصف أنفسهما بـ«سيّد الفن»، وتجادلتا في إظهار فوائدهما للإنسان فلاحاً أم عاملاً أم ملكاً أم طباخاً أم حائكاً. وخصّ الأثل نفسه بأهمية اقتصادية أكبر حيث صرح بأنه يسهم في فتح القنوات وريّها وكل ما يجعل التربة خصبة، ويؤدي إلى محصول وفير يحقق الرخاء للبشر. وكذلك بأهمية دينية؛ فالاحتفالات المرافقة لتقديم الأضاحي تقام في ظله. بالمقابل تخص النخلة نفسها بأهميتها في عملية تجديد البيوت -منها بيوت العبادة طبعاً-، وتلمح إلى قيمة أكبر لها في المدينة.

بشكل عام يشعر القارئ أن السيادة والغلبة في الحوار كانتا للأثل؛ لأنه استطاع تأكيد أهميته الاقتصادية والدينية، وهما جانبان أساسيان من جوانب الحياة ولاسيما في الشرق الأدنى القديم.

إن النصين المكتشفين في ايمار لا يختلفان - في إطارهما العام- كثيراً عن النصوص الثلاثة المعروفة سابقاً. وهما يساعدان على ملء فراغات عدة في النصوص السابقة بسبب الخروم الموجودة فيها.

فالنص الأول من ايمار (السطور ١- ٤٢) يوازي النص الآشوري الوسيط (السطور ١- ٢٧ من الوجه الأمامي، السطور ١- ٥ من الوجه

الخلفي)(١٥). بينما يوازي النص الثاني من ايمار النص الآشوري الحديث (السطور ١- ٢٨)(١٦). كما يتفرد نص ايمار الثاني بالإشارة إلى أمور لم ترد في النصوص السابقة مثل الإشارة إلى اجتماع آلهة البلاد وتشاورهم حول منح الملكية والسيادة للإنسان (السطران ٤- ٥) والتذكير بصعود السامين «ذوي الرؤوس السود» أمام هجمات حكام مدينة كيش السومرية (السطران ٧- ٨).

أخيراً لابد من تقديم ملاحظات توضيحية تتعلق بالنص وترجمته، وأهمها:

١- الاسم الأكدي: بِيْن b'inu يعني شجرة الأثل أو الطرفاء، وقد اخترنا الأثل لأنه يتوافق من حيث الجنس مع الكلمة الأكدية؛ فهما مذكران. أما الاسم كِشْيمُر gisimmaru «النخلة» فهو مؤنث، وبذلك يتوافق الحوار في العربية مع النص الأكدي من حيث جنس المتناظرين.

١٣- في الأكدية أيضاً مُرّ murru يعني «المُرّ المسحاة».

٣٢- سين هو إله القمر لدى الأكديين (نَنّا عند السومريين). كانت مدينة اور المركز الرئيس لعبادته. من نعوته «الأمير».

٤٢- أضفنا إلى آخر السطر اسم المدينة (كيش) اعتماداً على النص الآشوري الوسيط (VAT 10102, Rs.5) الذي نشره لامبرت.

الرواية الثانية: ٤- آنو: إله السماء، من وظائفه الخلق، عبد في اوروك وآشور.

بي: إله يشير إلى معنى الخلق. يقابله في النصوص الآشورية الحديثة بعل «السيد».

إيا: إله المياه العذبة والبحر والحكمة، من وظائفه الخلق وتنظيم الكون وتحقيق رغبات الآلهة.

كانت اريدو (أبو شهرين) مركز عبادته الرئيس. يقابله انكي لدى الأكديين.

(١٥) W.G.Lambert: Ibid, 158- 161.

(١٦) W.G.Lambert: Ibid, 162- 163.

انليل: إله العواصف والأمطار والهواء، وسيد ألواح القدر. عبد في نيبور (نفّر).
شمش: إله الشمس. مركزه ايسين ولارسا وسيبار، ينعت بـ«حامي العدالة».
أيا: قرينة الإله شمش، عبدت بشكل أساسي في سيبار (أبو حبه).

٧- nisu salmat qaqqadi «الناس ذوو الرؤوس السود». تعبير كان يطلق على الموجات البشرية السامية الأولى التي حلت ببلاد الرافدين.

٨- كيش (تل الأحيمر) شرق بابل. من المدن السومرية الهامة ولاسيما في عهد ملكها ميسليم (حوالي ٢٥٦٠ ق.م). تشير قائمة الملوك السومرية إلى أن الملكية هبطت من السماء -أول ما هبطت بعد الطوفان- إلى كيش.

٢٤- ٢٦- يتضح من الكلمات الباقية أن هذه السطور كانت تتضمن اسم كاتب الرقيم. في النصوص الأخرى المقابلة لا نجد أية إشارة إلى ذلك.

٥- من أدب الحكمة(*)

١- اسمع إذاً النصيحةَ التي نطق بها الرجلُ
٢- الذي فتح له انليل بنداً أذنيه.
٣- نصيحةً حكيمةً نطق بها الرجلُ الذي وُهِبَ الإدراكَ.
٤- من فمه تصدر أحكام الأيام
٥- القديمة. يحكي للأبناء عن الناس المضطهدين.
٦- .... يابِكْري! لقد صدرت نصيحته، لقد أفصحَ
٧- عن خواطره ودعائه، وهي لصالحك حقاً يابنيّ

(*) يتألف النص من سبع كسر. أرقامها المتحفية هي: مسكنه ٧٤١٠٧ (آ، ي)، ٧٤١٧٧ (ا)، ٧٤١٩٧ (ا) [=٧٤١٧٧(هـ)]، ٧٤٢٣٣ (ف،ق،ر).
وانظر: D.Arnaud: Emar VI. 1, 270, 272; VI. 2, 270, 272, 450- 451, 483 (452), 543, 544; VI. 4, Nr. 778.

٨- لقد تغيّر شهرك، أيّها المسافر

٩- ليذهب بعد أن تربّط خبزه إلى جانبك

١٠- وسوف تتلقّى خبزاً يُعينك في الصحراء، مَنْ

١١- يضمن السفر على مرج أخضر -بسبب الرياح-

١٦- كسباً، كسبٌ مبكّر زهيد،

١٧- خدْعٌ وكراهية لا علاج لها.

١٨- .... العيونَ

١٩- لا ترفع نحو نساء الآخرين

السطور ٢٠- ٤٤ وصلتنا في حالة سيئة، ولم يبق منها واضحاً سوى كلمات متفرقة تشير إلى مدينة اوروك وطريق مدينة كيش والإله شمش ... ولا يمكن معرفة مضمونها والاستفادة منه.

السطور ٤٥- ٦٩ وصلتنا أيضاً في حالة سيئة، ولا يمكن فهم مضمونها. من الكلمات التي تذكر فيها بشكل متفرق: وتد خشبي، ختم، بيت، الرأس، سنة، كلمة الطير .... الخ.

٧٠/ ٧١- ثوباً عتيقاً. قبيل بداية السنة لا تتزيّن بزيت صافٍ،

٧١- لا تشترِ.

٧٢- .... ثمنه نصف مينا (حوالي ٢٤٠غ) فضة، وأجرة يده ثلثا مينا (حوالي ٣٢٠غ) فضة.

٧٣- لا تأخذ بنصيحة رجل واحد ......

٧٤- ضع نهايةً لقلقك، خُذِ الإرادة القوية من أفكاره.

٧٥- .... الشهر الأول والشهر الثاني، في الخطيئة

٨٣- «شيّدتَ أساساً لذوي الرؤوس السود، يابني!

٨٤- بنيتَ بيتاً لنيل الشهرة لهم.»

٨٥- فتحَ الابنُ فاه، تكلّم، ذكر

٨٦- لأبيه الناصح: «إلى كلمة أبي الناصح

٨٧- أصغيت بانتباه تام، ولكني أودّ أن أقول لك رأياً آخر.

٨٨- نحن يمامات نائحة، طيور

٨٩- راكضة هلعة كأن ثوراً قوياً في مسكننا.

٩٠- بغالٌ نحن. من أجل أبنائه

٩١- هبّ الإله شمش في الحال لمساعدة القضاة

٩٢- هبّت للمساعدة عشتار. ألقت النارُ العبء عن النساء الحكيمات.

٩٣- -كلامي لم ينته بَعْدُ- العظيمُ الرأس

٩٤- يحرث البستان، يعتني بقطعة الأرض المزروعة،

٩٥- لا يأكل وجبة نباتية،

٩٦- .... قنوات الماء ولكنه لا يشرب ماءها،

٩٧- .... ظمآن، يرقب السماء ولكنه لا يزدري بها،

٩٨/ ٩٩- يتلف المحصول ولا يدع سيده يحقّق ما يدور في خاطره،

٩٩- يا أبي! ابن بيتاً

١٠٠- ارفعه من جديد، ليكن مخزناً عرضه ستون ذراعاً ١٠١- كم ستجني! ليكن طابق بيتك مساوياً

١٠٢- لطول المخزن المليء بالحبوب (هبة الإلهة نيسابا) حتى يوم

١٠٣- قدرك. تسعة قرابين سوف يضحّون، ولكنه الموت لابدّ منه!

١٠٤- ثروتك وخيراتك ستبلغ ألفاً

١٠٥- من الخراف والنعاج والثياب. إنها نصيبك العزيز

١٠٦- .... المال والخبز وأحمال من الفضة ....

١٠٧- .... أكُل الخبز. ستكون الأيام كثيرة

١٠٨– عندما نتأمل الشمس (الإله شمش) ستكون الأيام كثيرة

١٠٩– نجلس في الظل الفسيح.

١١٠– إنه كوخ حقير، ولكن الناس مرتاحون فيه

١١١– ايريش كي جال أُمّنا ونحن أبناؤها.

١١٢– وعلى باب الكوخ وقاءٌ ممدود

١١٣– وكي يبقى الناس أحياءً فهم لا يتطلعون إلى الداخل»

١١٤– .... نعم؛ هذه أقوال الأب

١١٥– والابن معاً.

يعدّ هذا النص من أدب الحكمة، وهو واحد من أوسع أبواب أدب الشرق الأدنى القديم(١٧). إننا لا نستطيع تصنيفه جنساً أدبياً مستقلاً تماماً، لأنه –على الغالب– يتداخل مع أجناس أدبية أخرى لها طابع فكري قصصي، وتشكل الحكمة هدفاً ومغزى تعليمياً وتربوياً فيها. ولم يستقل إلا في مجال الأمثال الشعبية التي وصلتنا منها مجموعة كثيرة(١٨).

(١٧) حول أدب الحكمة ونماذجه في الأدبين السومري والأكدي، راجع:

D.O.Edzard: Literatur. in: Reallexikon der Assyriologie. Band VII (1987) 45- 46.

W.Röllig: Ibid, 59.

(١٨) يعدّ الباحث الأمريكي جوردن E.I.Gordon والدنمركي ألستر B.Alster أبرز المهتمين بالأمثال الشعبية الشرقية القديمة ولاسيما السومرية فقد نشرا –حتى الآن– أربعاً وعشرين مجموعة منها وعشرات الدراسات حولها. وثمة مجموعات أخرى لم تنشر بعد. عدا المجموعات ذكرت الأمثال ضمن رسائل. وهي –بشكل عام– مصوغة في جمل مختصرة، ويصعب فهم دلالات الكثير منها. للاطلاع على الأمثال الأكدية راجع: W.G.Lambert: Babylonian Wisdom Literature. 222- 282.

لقد كانت الحكايات التوجيهية التعليمية التي تنقل تجارب حياتية في صيغة محاورة بين أب وابنه موجودة في الأدبين السومري والمصري القديم، وبشكل قليل في الأدب الأكدي.

والنص الذي نعرضه هنا يتميز عن النصوص الأكدية الداخلة في هذا الإطار من حيث الشكل والمضمون، لذا فإن وصف د. أرنو له بـ«الحكمة السورية» مناسب.

تبحث مقدمة النص (١- ٥) في أهمية آراء الأسلاف وتجاربهم. ثم يليها حديث الأب لابنه البكر؛ حيث يحثّه على السفر، ويوجه إليه نصائح ذات أسلوب إنشائي مباشر (لا ترفع العيون نحو نساء الآخرين، لا تتزين بزيت صاف، لاتشتر...، لا تأخذ بنصيحة رجل واحد، ضع نهاية للقلق وتحلّ بالإرادة القوية).

يصغي الابن لأبيه باحترام. ولكنه -كما يبدو- صاحب رأي مختلف؛ فهو غير راض عن و. ـع أبناء جلدته (ذوي الرؤوس السود) ومعاناتهم. يرى أن الحياة الحرة الكريمة لا تتحقق بدون الاستقرار وتنظيم الحياة والتحرر من عبودية السيد والانصراف نحو البناء. من جانب آخر يؤمن أن الخلود البشري وهم ولا يمكن إنكار حقيقة عالم الموت (ايريش كي جال)[١٩]، وما يحقق الراحة في الحياة، ويطيل أيام العمر هي طاعة الإله وكسب رضاه.

إنها آراء هادئة في الحياة عميقة الأبعاد، تنمّ على شخصية واعية لحالها مدركة لما يجري حولها. وقد نقلت بأسلوب فني جميل.

---

(١٩) ايريش كي جال: «سيّدة الأرض الكبيرة» اسم إلهة العالم السفلي (عالم الموت).

٦- في الحياة والموت(٭)

١- ١٢ (كلمات سومرية متفرقة، يصعب ربطها في سياق واضح.)

١٣- هيّا! لتكن لك الفضة

١٤- امتلك اللازورد

١٥- امتلك الأبقار

١٦- امتلك الخراف

(هنا يقسم النص عمودياً إلى قسمين متقابلين: أحدهما مدون باللغة السومرية والثاني بالأكدية، ومضمونهما واحد.)

١٧- فضتك، لازوردك، أبقارك، خرافك

١٨- وُهبتْ خلال الطقوس،

١٩- أيام البشر تسير إلى نهايتها،

٢٠- ستقلّ بالتأكيد يوماً بعد يوم

٢١- ستقلّ شهراً بعد شهر

٢٢- ستقل سنة بعد سنة،

٢٣-/ ٢٤- سيكون نصيب البشرية من الحياة عقدين من الزمن.

٢٥/ ٢٦- إن البشرية تعيش منذ الأزل حتى الآن.

٢٧- إني ذاهب إلى بيتي.

٢٨-..............................

(٭) دوّن النص على كسرة واحدة، رقمها المتحفي هو: مسكنه ٧٤١٧٤ (أ). وانظر:
D.Arnaud: Emar VI. 2, 440- 441; VI. 4, Nr. 771.

(ينتهي النص السومري، بينما يستمر الأكدي في العمودين المتقابلين)

٢٩- لأمجّدنْ إياكم، اصغوا	إنها أمّ الجميع، لقد أثارت غضبهم على زوجاتهم،
٣٠- لمن يقدم النصائح، أنتم أبناؤه،	بالسياط أوصلتِ الأبطالَ إلى هدوء الموت،
٣١- بالنصائح -يا أبناءه-	منذ (عهد) أبناء نهر الدموع كانت -هي نفسها- تتحدث:
٣٢- سوف تصبحون يقظين، عودوا إلى بيته،	إلى أسلافه، إلى أسلافه اصغوا ......
٣٣- يا أبنائي! اصغوا إليّ، إلى نصائحي	أبناؤكِ الذين يستحقون ثناء بنات ......
٣٤- لتصغ آذانكم،	
٣٥- عندما قصدتُ الأمرات	
٣٦- عبرتُ الدرب، تقدّمتُ،	
٣٧- كان الموتى عدوانيين،	
٣٨- لقد لقيت جثثاً بمواجهة	
٣٩- عبرت الدرب؛ درب الثاني،	
٤٠- ذهبت بهيئتي العادية	
٤١- إلى اجتماع المختارين.	

لقد كانت مسألة الحياة والموت تقلق بال الإنسان في الشرق القديم، وقد انعكس ذلك في أعمال أدبية عدة.

هذا النص يعرض تأملات في المسألة نفسها، ولكن النقص والخروم الموجودتين فيه تؤثر في فهم بنائه العام، وتدع كثيراً من الجمل غير واضحة.

في البداية حث على جمع الثروة، ثم تركيز على أن حياة البشر سائرة نحو النهاية، وأن البشرية الموجودة منذ الأزل تقترب من الزوال.

في المقطع الأخير (٢٩- ٤٣) حديثان متقابلان منفصلان؛ في الأول تأكيد

على أهمية النصح وضرورة الأخذ به، يليه وصف لعالم الموتى. وفي الثاني حديث عن «أم الجميع»، ويقصد بها –على الأرجح– الإلهة ايريش كي جال إلهة الموت والظلمة وسيدة العالم السفلي.

للأسف ينقطع وصف الرحلة إلى عالم الموتى بعد أن يتصاعد، ويترك في الذهن رغبة في معرفة تتمته التي كانت ستغني النص بالتأكيد.

٧- أغنية بطل الزمان الماضي(*)

١- إنّه الإله ايا الذي يقدّر الأقدار

٢- وهو أيضاً تلك الإرادة الإلهية التي تقسّم الحصص

٣- منذ أن وُجدت الأيام الماضية

٤- لم يرد ذكره على فم الأسلاف أبداً.

٥- لم تكنّ (الآلهات) أنفسهن، وهم (الآلهة) كانوا آخرين.

٦- تلك كانت السماء التي اتخذت منازلهم منها سقفاً،

تلك كانت ...... التي اتّخذوها مدناً لهم.

٧- نائون مثل السماء، لا يمكن إدراكهم،

٨- مجهولون مثل أعماق الأرض.

٩- الحياة كلّها ليست سوى غمض العين.

١٠- حياة البشرية ليست شيئاً

١١- أين الملك ألولو الذي حكم ٣٦٠٠ سنة؟

(*) يتألف النص من تسع كسر. أرقامها المتحفية هي: ٧٤١٢٧ (أ، ج)، ٧٤١٢٨، ٧٤١٣٦ (ب)، ٧٤١٣٢، ٧٤١٣٧ (ت)، ٧٤١٥٣ (م)، ٧٤٣٤٤، ٧٤١٥٩ (ي). وانظر:
D.Arnaud: Emar VI. 1, 321, 324, 339, 346; VI. 2, 385- 386, 405, 676; VI. 4, Nr. 767.

١٢- أين الملك إنْتِنا الذي صعد إلى السموات؟

١٣- أين القائد جلجامش الذي كرّر البحث عن الحياة الأبدية مثل زيوسدرا

١٤- أين خواوا؟

١٥- أين إنكيدو الذي انتشرت قوّته في البلاد؟

١٦- أين بازي؟ أين زيزي؟

١٧- أين الملوك العظام الذين -منذ القدم وحتى الآن-

١٨- لم يُنجب مثلهم بَعْدُ.. لم يولدوا بَعْدُ؟

١٩- ما هي الحياة بلا مجد؟ ماذا ستنتقل منها إلى الموت؟

٢٠- أيها البطل! يامن كنت تقدّم الأثارة باستمرار للرب

٢١- جابه.. اهزم الثور! سيكون ذلك همّاً ومشقّة.

٢٢- ولكن سعادة القلب في يوم جميل واحد ستعوّض عن بؤس ٣٦٠٠٠ سنة.

٢٣- لقد منحتك إلهة البيرة -مثل ابنها- السرور بعد ذاك البؤس

٢٤- هذا هو نصيب البشرية.

٢٥- هذا الرقيم كتب بيد شير- قَدَد العرّافُ والعارفُ، عبدُ الإلهة إنانّا، عبدُ أدد سيد السيل، عبدُ نابو.. نيسابا.. غولا.. والإله العادل، الكاتبُ.

١- ايا: إله المياه العذبة والبحر. (راجع النص ٤)

١١- ألولو: ملك يذكر في قائمة الملوك السومرية[٢٠] كأول ملك حكم قبل الطوفان. وذلك في اريدو (أبو شهرين).

١٢- انتنا: صيغة ثانية للاسم إتنا/ اتانا. معنى اسمه «صاعد

(٢٠) راجع: Th. Jacobsen: The Sumerian King List. Chicago 1939. Jacob J. Finkelstein: JCS 17 (1963) 45- 46.

السموات»، ويوصف بـ«الراعي الذي صعد السموات». يذكر أسمه في قائمة الملوك بين الذين حكموا مدينة كيش بعد الطوفان(٢١).

وثمة ملحمة جميلة عن صعوده إلى السموات على ظهر نسر باحثاً عن نبات الولادة. وهي تبحث في سعي الإنسان وحرصه على الإنجاب ووجود وريث يحقق استمرارية الحكم والاسم(٢٢).

١٣– ١٥ جلجامش، زيوسدرا، خواوا، انكيدو: أبرز شخصيات ملحمة جلجامش المعروفة.

١٦– بازي، زيزي: أسماء ملكية غير معروفة؟.

٢٣– إلهة البيرة هي نين كاسي «السيدة التي تملأ الفم»(٢٣).

٢٥– الإلهة إنانّا: الإلهة السومرية المعروفة، اسمها يعني «سيدة السماء». عبدت في اوروك وأماكن أخرى. من نعوتها: «سيدة اوروك، سيدة القوى الإلهية التي لا تحصى». تماثل عشتار، عناة، عشتروت، عثتر عند الساميين. من وظائفها الحب والحرب والخصب. صيغت حولها أعمال أدبية كثيرة.

أدد: إله الطقس. من مراكز عبادته الرئيسية حلب وآشور.

نابو: إله فن الكتابة والحكمة. ينعت بـ«كاتب رقيم القسمة». كانت مدينة بورسيبا (برص نمرود) مركزاً لعبادته.

نيسابا: إلهة القلم والمعرفة، وكذلك الحبوب. تركزت عبادتها في نيبور (نفر). ويرد اسمها بصيغة نيدابا أيضاً.

غولا: إلهة الشفاء والطب، تصوّر في هيئة كلب. اسمها يعني «الكبيرة، العظيمة». وقد عبدت في ايسين (ايشان البحريات) وبورسيبا (برص نمرود).

---

(٢١) Ibid

(٢٢) انظر: J. V. Kinnier Wilson: The Legend of Etana. A New Edition. 1985

(٢٣) راجع: W. Röllig: Das Bier im Alten Mesopotamien. Berlin 1970, 64ff.

٨- دعاء للملك

١- عش ياسيدي، لتطلْ أيامُك

٢- لتتجدّد سنواتك دائماً

٣- ليقرّر انليل -ذاك الذي لا يتغيّر- مصيرَك

٤- لتباركك ننليل بفمها العذب

٥- لتباركك آلهة البلاد

٦- لتزيّنك سيدةُ الآلهة؛ السيدة العظيمة بجمال ساحر

٧- ليفتحْ لك مردوك سيّدُ النبع نبعَه

٨- ليشبعْك آنو من رغد الحياة

٩- ليهبْك سين طول الحياة

١٠- لينرْك شمش راعي البلدان مثل يوم مشرق

١١- ليدوّن نبو سيّد فنّ الكتابة أيامَك بعدك

١٢- ليعطك البطلُ ننورتا القوة

١٣- ليعطك نرجال بطلُ الآلهة العظام جيشاً جباراً

١٤- لتطهِّرْك عشتار السيدة بوميض رائع

١٥- ليعطك الليلُ بهاءه

١٦- ولتعطك البيداءُ رهبتَها

١٧- أودّ لو أعطيك رهبةً مثل الأنهار

١٨- لو تكون روحُ البلاد مثل المياه

١٩- لو يمطر عليك من السموات مطرُ النعمة

٢٠- وينمو لك نباتٌ يبهجُ القلب

٢١- ويحمل الجبلُ إليك جزيتَه

٢٢- وتجلب الأنهارُ لك محصولاً وفيراً

٢٣/ ٢٤- وتعينك في الحياة سنةً بعد سنة، شهراً بعد شهر، يوماً بعد يوم

٢٥- أمانٌ. أمانٌ. أمانٌ. أمان

٢٦- حرّر هذا الرقيم بيد توكو- ايخورساج

كاهن الإله دجن

في شهر أوردا

٤- ننثيل: إلهة عبدت في ينبور. عرفت في بلاد أشور كقرينة للإله آشور.

٧- مردوك: في الأصل إله شمس الربيع والحكمة. برز كإله رئيسي لمدينة بابل بعد تسلّم حمورابي العرش فيها.

١٢- ننورتا: إله الحرب والصيد، ابن انليل. أشهر مراكز عبادته هما ينبور وكلخو (نمرود). يتضح من نصوص ايمار أنه كان إلهاً للمدينة، وكان له دور متميز -مع الإله دجن- في طقوسها واحتفالاتها الدينية[٢٤].

١٣- نرجال: إله العالم السفلي وحرارة الشمس اللافحة. ابن انليل وقرين ايريش كي جال. مركز عبادته مدينة كوتا (تل الإمام ابراهيم).

٢٦- اسم كاتب الرقيم (توكو ايخورساج) سومري يعني «مالك البيت الجبلي» أما الإله دجن فهو إله سوري كنعاني خاص بالحبوب. من مراكز عبادته ماري وترقا (تل العشارة) وإبلا، كذلك كان له دور متميز في اوغاريت وايمار نفسها.

نصوص ايمار هذه هي نماذج من أدب الشرق الأدنى القديم بشكل عام. وهي -من خلال تأثرها الواضح بأعمال مماثلة ظهرت في بلاد الرافدين- تعكس حقيقة الوحدة الحضارية للمنطقة منذ عهود موغلة في القدم.

إنها تبيّن -من جانب آخر- العمق التاريخي والمظهر الجمالي لأدب سورية في القرن الثالث عشر ق.م.

* * *

---

(٢٤) انظر: D. E. Fleming: The Installation of Baal's High Priestess at Emar: A Window on ancient Syrian Religion. Diss. Harvard University 1990. P. 356.

آفاق المعرفة

الأطفال والتراث

نزار نجار

التراث العربي صالح لنهضة عربية حديثة، فالعرب وحدهم عرفوا المنهجية العلمية والتقنية التي ارتكز عليها علماء أوروبا، بعد عصر النهضة ... وعلى سبيل المثال كانت معلومات الجغرافي الفذّ عبد الله البكري القرطبي هي الأسس التي بنى عليها كريستوف كولومبس رحلاته واكتشافاته، ولنسأل أنفسنا:

* نزار نجار: أديب وقاص من القطر العربي السوري، له مساهمات عديدة في مجال الدراسات الفكرية وخاصة في مجال التراث العربي. ينشر في الدوريات المحلية والعربية..

– مَن منّا يعرف أبا عبيد عبد الله البكري القرطبي أكثر من كولومبس؛ وقد كان ابن حضارتنا المتكاملة التي تركناها في الأندلس؟!

إنّ التراث كائن حيّ، يعيش في أعماقنا، إنّه منّا، ونحن منه، هو حصيلة جهود الأفذاذ والمبدعين، في الماضي والحاضر، لأنه يمثّل ماضي هؤلاء ممتداً إلى الحاضر، ومتداخلاً فيه ...

وأسلافنا، وإن ماتوا جسدياً فإنّهم لايزالون يعايشوننا، ويتدخّلون في حياتنا من خلال الموروث النفسي والمادّي والثقافي الذي تركوه لنا ... والأطفال أثمن مانملك من الحياة، حين نكسبهم نكسب المستقبل، فهم الحلقة الثمينة الغالية التي تتمّم سلسلة الآباء والأجداد، وبدونهم لاحياة متوالية ولاخلود...

وإذا أردنا أن نمنح المستقبل العربي جيلاً مؤهلاً لرفض كلّ ماهو معاد للإنسان؛ لابدّ من أن نعنى بالطفولة وثقافتها وتوجيهها نحو الهدف الأسمى، والأمل المرجوّ...

إنّ أطفالنا اليوم، مطالبون في المستقبل بإنجاز مالم يستطع آباؤهم إنجازه، ولايمكن الاستغناء عن التراث من أجل بناء شخصية الطفل العربي، إنّها نقطة مهمة وحاسمة تقوم على إحداث الوعي التاريخي والتراثي في شخصية الطفل، تسهم في تنمية الفضول المبدع لدى الأطفال ليطرحوا بعدئذ تساؤلات عن السابق واللاّحق في مجالات الثقافة والحياة والمجتمع.... وحين ننمّي الحلم المبدع؛ حين ننمّي التخيّل التاريخي والتراثي في شخصية كل طفل؛ نعمل على تعميق حريّته إزاء التاريخ والتراث...

سيشعر الطفل بالاعتداد المتواضع بشخصيته حيال التراث العربي، لأن قضية التراث هي قضية الإنسان المعاصر بحاجاته المتعدّدة، وقدراته وإمكاناته العلمية التي يطبّقها في بحثه لها، ومهما كان الماضي عظيماً؛ فالحاضر أعظم بمقوماته الراهنة، وآفاقه المستقبلية ...

وحين نقدّم للأطفال صوراً من الاستلهام التراثي ننطلق من مرحلتنا نحن، بما يحيط بها من عمق إنساني؛ إننا نقدّم صورة أبي العلاء المعرّي،

وصورة الجاحظ، وصورة المتنبّي برؤيتنا وبتطلّعاتنا الراهنة، من منطلق حبّ الوطن، وحبّ الحرية، وحبّ التطوّر والتقدّم والحياة المعاصرة، وأصالة الشعب لم تعد مرهونة بالتشبّث بالماضي وحده؛ بل باستلهام الماضي من أجل الحاضر، واستشراف آفاق المستقبل...

إنّ تقديم التراث العربي للأطفال يعني مدّ الجسور بين الحقائق التاريخية وامتداداتها التراثية اللاحقة، واختراق الحاضر إلى الغد المشرق...

يسافر الأطفال إلى معرّة النعمان مثلاً، يزورون ضريح الشاعر العربي أبي العلاء، يستمعون إلى معلّميهم يحدثونهم عن الشاعر الخالد وفلسفته وإنسانيته و يتلمّسون قبره، يحسّون عمق التاريخ، يتنفّسون أرج التراث، يندمج الحاضر بالماضي، يتداخل الأمس بالغد، بالمستقبل، يقترن ذلك كلّه بعناصر التشويق والخيال المبدع، واستشراف الآتي، يحفز الأطفال إلى مزيد من التعمّق في فهم التراث ومعرفة مبدعيه، واستلهام أعلامه ومتذوّقيه، يتولّد ذوق جماليّ وأخلاقي، تتطاول قامة الطفل، يحسّ بالاعتداد بشخصيته!.. إنه الوريث الشرعي للتراث، يتحقّق تكامل الشخصية، تتحقّق الحماسة العاطفية القومية، تولد القدرة على الإبداع، تغدو شخصية الطفل قادرة على امتلاك زمامها عاطفياً وعقلياً وإرادياً، يؤدّي بعدئذ إلى تكوين ماندعوه شخصية نقدية بنّاءة ومستقلّة، والطفل يدرج باتجاه ماضيه عبر حاضره، إنه يحقّق عالم الطفولة الرحب، عالم الحرية والانطلاق، لقد استفاد أدب الأطفال إلى حدّ كبير من التراث العربي، حتى الأوائل من الكتّاب الذين وضعوا اللّبنات الأولى لأدب الأطفال في الغرب استفادوا من الحكايات الشرقية بعامة، ومن التراث العربي وحكاياته بخاصة ... انتفع لافونتين مثلاً من كليلة ودمنة، وكانت ترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغات الأوربية ذات تأثير كبير في نشأة الحكاية التي كانت أمّاً لأدب الأطفال ...

وشهدت سنوات الالتفات إلى أدب الأطفال في الوطن العربي اهتماماً كبيراً بالتراث العربي، ولم يلبث أن أخذ طريقه إلى النشر، مثل ألف ليلة وليلة،

وكليلة ودمنة، والسير التاريخية، والبطولات والمواقف العربية، وقصص طريفة عن جحا وأشعب، إضافة إلى عدد من الحكايات والأساطير..

لقد خرج الكتّاب العرب، حين عادوا إلى التراث واهتمّوا به، من السيطرة الثقافية الأوربية التقليدية وتخلّصوا من الترجمة والاقتباس، والنّقل من اللغات الأخرى، وبذلك تمّ الإلحاح على أن يكون لأطفال العرب أدب أصيل موجّه، يساعد في بناء إنسان المستقبل..

لقد اتّجهت أنظار الكتّاب إلى الأطفال، ووجدوا في تعليمهم، وتقديم التراث العربي لهم زاداً أصيلاً لتنمية شخصيّتهم، وتكوين قدراتهم ليكونوا بعدئذ جديرين بحماية أنفسهم والدفاع عن المستقبل...

لقد أراد المؤلّفون أن يقلعوا عن التقليد والاقتباس من الآداب الأجنبية فاتّجهوا إلى استيحاء التراث العربي...

استفادوا من حكايات القدامى وأقاصيصهم الشعبية، وفكاهاتهم وأخبارهم وسيرهم، وبطولاتهم ومواقف مبدعيهم وشعرائهم، فعلوا ذلك في البداية من غير أن يراعوا في اختيار اختاروه، أو في نقل نقلوه، أي لم يعوا فيما يصلح للأطفال وما لايصلح منه؛ أو ينظروا إلى ما يتّفق منه مع الرؤية الجديدة التي تتجاوز رؤية السلف، وتنظيم العلائق بين الناس..

فجاء أكثر ماكتبوه، أو ماعمدوا إلى تبسيطه، ينمّي من حيث محتواه المعتقدات الغيبية، والإيمان بالسحر والخرافة والحظّ، أو مايسمونه القسمة والنصيب، ويهدف إلى بثّ القيم والمستويات السلوكية بالمفهوم التقليدي، فيشيد بالطّاعة والقناعة (قصّة مدينة النّحاس لكامل كيلاني) أو يدعوا إلى المبالاة والحذر من معاندة القدر (القصّة نفسها صفحة ٥٧)، ويجعل استلاب الخير بوساطة القوى الخفية (قصّة علاء الدين والعفريت الذي يهتف دائماً: شبيك، لبيك، عبدك بين ايديك)..

وتمّت صياغته بأسلوب بعيد عن مستوى إدراك الطفل من حيث اللغة، والمفردات والصّيغ التعبيرية المستخدمة، وظلّ كتّابه يخاطبون فيه الطّفولة بشكل عام دون مراعاة أو تقدير لمراحل العمر...

وبعدئذ أخذ الكتّاب، والمبدعون على أنفسهم معاناة الكتابة لناشئة الجيل، وبناة المستقبل، ووجد أنّ التعامل مع التراث العربي يضعهم أمام مسؤولياتهم، ليراعوا بذلك ألا يكتبوا ما كتبوه اتفاقاً وبدون تدقيق، وتأنٍ ومراعاة للطفولة وقدراتها وإمكاناتها...

لقد جاءت أعمالهم بعدئذ في صميم الأدب الرائد، بعد أن بقيت فترة من الزمن على هامش العمل الإبداعي، فأطلعوا الطفل على القصص التراثية، ونماذج البطولة، ووصلوه بأشتات من المعارف الأولية في التاريخ والجغرافية والعلوم الطبيعية وغيرها...

* *تقديم التراث :*

لاالرجل الآلي، ولارجل الفضاء، ولا الحرب بين النجوم وحدها جذبت الأطفال في القصص التي تسير في هذا الاتجاه، بل الجوّ الذي يحيط بهؤلاء جميعاً هو الذي يعمّق اهتمام الأطفال بهذا القصّ المستحدث المبني أصلاً على المعلومات المتوفّرة في ألوان الحضارة المعاصرة ...

إنّ الأخوين غريم مثلاً لم يفعلا أكثر من السرد المباشر، باستخدام الأداة التقليدية المثيرة التي ورثها كتّاب قصص الأطفال من أساطير الشعوب، واستخدموها بتحوير قليل أو كثير، فالاحتكاك يتمّ في وسط إنساني، وفي جوّ ملائم... حتى كليلة ودمنة، وقصصها التي تمكّن الكتّاب من أن يستعيروا الحيوانات ويوظّفوها في أغراض إبداعية، تخاطب الصغار، إنّها بهدف الإدهاش المباشر، وخلق الجوّ الممتع ... وهل ثمّة مايدهش الطفل أكثر من أن يتكلّم العصفور، ويتزوّج الحمار، ويعيش الثور كما يعيش الإنسان؟...

وتتنوّع الأدوات والأشكال التز يستخدمها كتّاب الأطفال ويقدّمون فيها أتراث العربي إلى قرائهم الصغار...

الشاعر سليمان العيسى يكتب للأطفال ويعطي التراث (أهمية كبيرة يقول:

– لابدّ في رأيي من عنصرين أساسيين التعامل مع التراث، الرؤية الجديدة، واللغة الجديدة، الرؤية الجديدة تغني الماضي، تبعث الحياة فيه، تجعله دماً جديداً في شرايين الحاضر، ورافداً ثرّاً لنهر الغد الذي لايستطيع أن يجمد ولاأن يتوقّف.. واللغة الجديدة هي الوسيلة التي تجعل من هذا الماضي البعيد شيئاً قريباً مألوفاً، محبّباً يعيش معنا، ويحمل تطلّعاتنا وأحلامنا... إنّها سرّ التجديد ونحن نمدّ يدنا إلى التراث، نريد أن نتعرّفه، ونبعثه من رقاده الطويل ...

قدّم الشاعر العيسى كثيراً من الشعراء إلى الأطفال، كأبي فراس الحمداني، والمتنبي، وغيرهما ...

«أيّها الصغار الأعزّاء، يا أشبال العرب، وطلائع الكفاح، أنا قادم إليكم من حلب، من مدينة الصخر والرجولة، كنت قائداً وشاعراً في وقت واحد، لاتستغربوا ذلك فكثير من شعرائنا القدماء كانوا فرساناً وشعراء... يخوضون المعارك وينظمون الشعر الجميل، وهم يحملون السلاح اسمي الحارث بن سعيد، اشتهرت بكنيتي الجميلة: أبي فراس الحمداني، بسكون الميم لافتحها كما يخطئ الكثيرون عندما يلفظون اسمي ...»

ويتابع العيسى في التعريف بهذه الشخصية التاريخية مستخدماً لغة بسيطة، قريبة من لغة الطفولة، مناسبة لمدارك الصغار...

لقد تطوّر الشكل التراثي، وبصورة أجمل، إلى مضمون جديد، ويتجلّى ذلك عند العيسى أيضاً في محاولة تطويره (قصة علي بابا والأربعين لصّاً). فجعل كنز المغارة ملكاً لجميع الحطّابين والفقراء والمحرومين الضائعين، وليس من حقّ علي بابا وحده...

أجاد كتّاب آخرون في استخدامهم من الأثر التراثي جانبه الإيجابي، وإسقاط الجانب السلبي منه، فجعلوا البطولة صفة إنسانية فيما يؤلّفون من قصص، وانتخبوا نماذجهم من النّاس العاديين لاالملوك أو الأمراء، وربطوا ذلك

كلّه بالقضايا العادلة، إنّهم يميلون إلى الكفّ عن تصوير التاريخ بطولة أفراد، والاتجاه إلى اعتبار البطل من عطاء الأمة أو الجماعة.

(مجلة تعال نقرأ وهي موجّهة للأولاد قدّمت العالم الطبيب أبا بكر الرازي، الذي تحدّث عن نفسه إلى الأطفال، قدّم الكاتب هذه الشخصية إلى الصغار، تركها تعرّف بنفسها، تتحرك أمام عيونهم كأنها مازالت تحيا، وتفكّر، وتبدع وتشترك في فهم العلوم الطبيعية، والطبّ، والأدوية، وبلغة سهلة لأنّ اللغة أداة مهمّة من أدوات التبليغ الناجح ...)

والتراث العربي واسع عريض، إنّه يحمل هويتنا، يرسّخ القيم الإيجابية الصالحة لحياتنا وواقعنا ومستقبلنا، لذلك حرص الكتّاب العرب على أن يبرزوا الجوانب الإيجابية والمضيئة، واقتبسوا منها قصصاً وحكايات وأشعاراً وملاحم.. (أنظر كتابنا فارس القلعة الصغير الذي أصدرته وزارة الثقافة، الهيئة العامة للآثار والمتاحف في سورية عام ١٩٨٦) وفيه يتحدّث كاتبه عن أسامة بن منقذ، وقد التقى طفلاً من سورية، ويجري حواراً بين الطفل الصغير وأسامة البطل العربي الذي وقف في وجه الحملات الصليبية، وكان الشاعر الفارس الذي تشهد له قلعة شيزر بكلّ مواقفه وبطولاته، حتى انّ الحجارة تحكي عن أعماله. واللغة التي ينطق بها أسامة بن منقذ هي لغة العصر، ومن هنا تأتي المتعة والإدهاش، ويتمّ مدّ الجسور والتواصل مع التراث ككائن حيّ، يعيش في أعماق طفولتنا العربية، يلتصق بها ولاينسلخ عنها...

ويتحقّق تعامل الكتّاب مع التراث قلباً وقالباً... وتظهر عندئذ رموز الأمة في أدبها الطفلي، تظهر شخصية صلاح الدين وأسامة ، والشاعر المتنبي، وأبي العلاء، وعزّ الدين القسّام، وسعيد العاص، ويوسف العظمة، وتبدو مواقفهم المشرفة...

والكتّاب المبدعون يمدّون الأيدي لشدّ الأواصر بين جيل وجيل، ويسعون إلى جانب مايقدّمونه من تربية القيم الجمالية والذوق السليم، إلى تعزيز الرصيد اللغوي والثقافي والقومي والإنساني...

إنّهم يسهمون إعداداً وتعريفاً وخلق أجواء، وتبسيطاً في تقديم هذا التراث الثرّ، يرفعون الأطفال إلى أن يترسّموا صور الأفذاذ الأوائل من علماء وشعراء ومبدعين وأدباء، يرفعونهم بقلوبهم الصغيرة، وعيونهم المتألّقة، ليتعرّفوا قيمة هذا التراث المعطاء، ويواصلوا الطريق في مسيرة التقدّم والازدهار من أجل تكوين جيل عربي قويّ يحقّق طموح الكبار وتطلّعاتهم..

إحالات وهوامش

- العلاقة بين الأطفال والتراث
د. طيب تيزيني، مجلة المعلم العربي – ٣– ١٩٨٤
- تعال نقرأ
مجلة مصوّرة للأولاد بإشراف نزار نجار ١٩٨٠
- قصص ألف ليلة وليلة
كامل كيلاني – دار المعارف في مصر
- قصص الفاتحين، وقصص البطولة للناشئين
نزار نجار – منشورات دار الغزالي ودار المعرفة
- عباس بن فرناس
سمر روحي الفيصل – كتاب مجلة أسامة الشهري – وزارة الثقافة
- شعراؤنا يقدّمون أنفسهم للأطفال
سليمان العيسى، منشورات دار الآداب –

* * *

آفاق المعرفة

في ربوع الشعر والأدب بين المتنبي وابن هانئ الأندلسي

د. عارف تامر

دراستُنا هذه تدورُ في فلك «المتنبيين» المشرقي والمغربي، وسنحلّقُ في أجوائهما الرحبة، ونفيءُ إلى ظلهما الوارف، ونشنّف الآذان بأغاريدهما الشجيّة. وكم يطيبُ العيشَ حقاً مع العباقرة الملهمين، والشعراء المرهفين.. ننهلُ من ينابيعهم الثرَّة الرحيقَ العذبَ. ونرشف من معينهم الدافق قطرات العطر والطيب.

---

* د. عارف تامر: باحث من القطر العربي السوري، له اسهامات عديدة في مجال الدراسات الفكرية وخاصة في مجال التراث العربي. ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

المتنبي.. عندما يخطُّ القلم اسمه على الصفحات، يستيقظ ويشمخ وتتكاثفُ الرؤى أمامه – ناعمة رفافة، وتطلُّ الذكرياتُ من عالمها القصيِّ حاليةً هفافة، وتبرزُ على لوحة الحياة الصورُ الشتيتةُ فضفاضةً لمَّاحة لتنيرَ الجوانبَ وترخي الأضواءَ، وتعيدَ سيرةَ عظيمٍ من عظماء الفكر، وعبقري من عباقرة الشعر مازال منذ أن وجد على سطح هذه الكوكب يملأ الدنيا، ويشغل الناس. فنحنُ شعرُنا ونثرُنا وأدبُنا وثقافتنا وفلسفتنا، وكل مافي حياتنا من ظواهرَ هو امتدادٌ لتاريخنا، وعطاءاتٌ من الماضي الذي أنعم علينا بالهوية، وخَلق لنا تراثاً هو رمزُ عزتنا وأمجادنا.

المتنبي.. أولُ لحنٍ عربيٍّ حملته إلى الدنيا أنسام الصحارى العربية الملتفّة بحرارة الشمس... بل هو أولُ موجة متمردة صاخبة سارت تمخرُ عباب البحار غيرَ عابئة بالأعماق والصخور والرمال.. إنه الروحُ الوثّابة الثائرة أبت إلاَّ التحليقَ في مواطن النجوم، وأقسمت ألا تحني رأسها الاّ لخالقها.. حمل على كاهله أعباءَ قضيةٍ عليا، وراح يدافع عنها حتى سقط صريعاً دونها، ولم يستطع الدهرُ أن يطمسَ ذكره، فظلَّ اسمُه في جبين الليالي إلى جانب الأقمار والنجوم.

المتنبي.. صوت الحياة الذي ارتفع ضد المذلَّة والقهر والاستكانة.. كان له في الصحراء ملاعبُ، وفي واحاتها استراحاتٌ.. يطربه امتشاقُ السيوف، وصهيلُ الخيول، وتروقه قصصُ الفروسية والبطولات.. انه العربيُّ الذي اتخذ من دابته موضوعاً للفخر والاعتزاز، ومن قوميته العربية مادة للاشادة بالمجد والإباء.

«وَبِهِمْ فخرُ كلِّ من نطقَ الضَّادَ وعوذُ الجاني وغوثُ الطريد»

احدى وخمسون عاماً... وهو في نضالٍ مع الحياة. يصارعُ عبءَ الأيام، وهوجَ الرياح. يركب متونَ الأقدار، ويقتحم الغمرات، وتتضافرُ عليه نوى الأعداء والحسَّاد والمتشاعرينَ يرومونَ إذلالهُ وقتلَه فيقول:

«أرى المتشاعرينَ غَروا بذمّي ومن ذا يحمَدُ الداءَ العُضالا
ومـن يَكُ ذا فـمٍ مرٍّ مريضٍ يجـدْمراً به المـاءَ الزُلالا»

وتقاذفتهُ الأنواءُ، وضرب في كل جهةٍ من الأرض، يركبُ في قناة الزمان سناناً، ويركّز في محمل الأيام مهنداً، وحين يتتابه السأم يعود إلى نفسه ليفكّر، ولايلبث أن يصحوَ، فيرددُ وهو أشد مايكونُ عزماً ومضاءً:

«يا مَنْ نُعيتُ على بعدٍ بمجلسه ... كلٌ بما زعمَ الناعــونَ مرتــهنُ
كم قد قتلتُ وكم قدمتُ بينكـم ... ثم انتفضتُ فزال القبرُ والكفنُ

المتنبي.. ولد وعاش مع «قضيته» جنباً إلى جنب، واتخذ من الشعر والحياة موقفاً لم يتخلَّى عنه، لم يتعبْ من الركض وراء رسالته، ولكنه آمنَ أن لاعذاب الاّ في العذاب، وانّ كل حامل رسالة معذّبٌ وغريبٌ في هذا العالم، وفي نهاية المطاف سقط عن جواده، فكان أول قصيدة عربية دخلت عالم الشهادة، وأشجى لحنٍ أرسلته قيثارة الحياة إلى مسمع الدهور.

أمثلي تأخذُ النكبــاتُ منــهُ ... ويجزعُ من ملاقاة الحمــامِ
ولو برزَ الزمانُ اليَّ شخصـاً ... لخضّبت شعرَ مفرقهِ حُسامي»

وظلَّ في اندفاعه يكبر ويتعالى ويقول:

أنا تربُ الندى وربُّ القوافي ... وسمامُ العدى وغيـظُ الحســود
ولستُ أبالي بعد إدراكيَ العُلا ... أكـان تُراثاً ما تـناولتُ أم كسـبا
تغرب لامستعظمـاً غيـرَ نفسهِ ... ولا قـابـلاً إلاّ لخالقـه حكمـا
يقولونَ لي ماأنتَ في كل بـلدةٍ ... وماتبتغي ما أبتغي جلٌ أن يُسمى

المتنبي.. لم يحنِ رأسه للملوكِ والسلاطينَ كما يفعل الشعراءُ الآخرون... بل تعالى عليهم، وأبى أن ينشدهم إلاّ وهو جالس.. فتح عينيه على الظلم، ومزّق أثوابَ الذلّ والهوان، وانتفضَ على القهر والفقر، وآمنَ بحقُ الانسان في الحياة الحرة الكريمة.

قال عنه «البرقوقي»:

«إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالنا، وأشجع من أبطالنا، وقامت أقوالهُ مقام أفعالها حتى تظنُّ أن الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا، فهو أولُ وخاتمُ الشعراء بمهما وصف فهو فوق الوصف والاطراء.»

وقال عنه ابنُ جنيّ:

«هذا رجلٌ لايعرفُ قدره كثير من الناس»

وقال عنه المستشرق الكبير ماسينيون Massignon:

«المتنبي شاعرٌ ساحر. وصف الحمّى التي أصابته في «الرملة» فخيّل إلينا انه يصفُ فتاة زارته في احدى الليالي المظلمة. وهذا هو السحرُ بعينه:

وزائرتي كأنَّ بها حياءً   فليسَ تزورُ الاَّ في الظلامِ

بذلتُ لها المطارفَ والحشايا   فعافتها وباتتْ في عظامي

المتنبي.. حتى الآن لم أستطع ايفاءَه حقه، أو أردَّ إليه الأمانة. عندما أكتب عنه متحدثاً لاأبغي تعريفَ الناس به، أو أن أتخذَ من حديثي عنه مادة للربح الأدبي أو الشهرة. في كل مرة أقوم برحلة إلى عالمه، أمرُّ مروراً كريماً لاعبُ من معينه أكثر قطرات الندى، ولانشرَ على روحه أريجَ الآس والياسمين. إنَّ رحلتي تنطلق من حبٍّ واعجابٍ وذكرى تعبق بالشذا والألحان. وحسبي أن أكونَ قد وفيتُ لمن وفى، وأعطى، وغنيتُ لمن غنّى وأطرب، وأطلق روائع الألحانِ والأنغام.

في حياة المتنبي قضايا مجهولة، وأسرار دفينة لم نتمكن من جلائها أو سبر أغوارها، ومع كل أسف لولا المستشرق «بلاشير» Blachére وزميله «ماسينيون» Massignon لظلَّ المتنبي بالنسبة لنا لغزاً مغلقاً.

إننا حتى الآن لاندري لماذا غادر وطنه الكوفة، وجاء إلى «سلمية» ليعيش باديتها.. في تلك الرحلة الصقوا به تهمة ادعاء النبوّة، واعتقلوه في قرية «كوتكين» وهذه القرية هي الآن «كيتلون» التي تبعد مسافة سبعة أميال إلى الشمال من سلمية... عملية الاعتقال تمت بأمر من لؤلؤة أمير حمص. ونفذها «علي الهاشمي» وذكر انه وضع في يديه ورجليه قيوداً من خشب الصفصاف. وهذا الأمر هو حفيد الصحابي الكبير «عبدالله بن عبّاس» وكان يتخذ من «سملية» موطناً له ولأسرته في تلك الفترة. ولهذا يقول المتنبي:

زعم المقيمُ «بكوتكينَ» بأنـه ... منْ آل هاشـم ابــن عبـدمنافِ
فأجبتُه مذ صرتَ من أبنائهم ... صارت قيودهم من الصفصاف

أتوقف بعد هذا العرض الموجز، لأنتقل إلى «ابن هانيء الأندلسي «متنبي المغرب» على أن أعودَ إلى لقاء الاثنين معاً.

ابن هانيء الأندلسي أو «متنبي المغرب»، أبعد عن واجهة المسرح الأدبي لخروجه على المألوف واتباعه سبيلَ الغلو والمبالغة بمديحه للخليفة الفاطمي الامام «المعز لدين الله». وباعتقادي ليس هذا سبباً وجيهاً. فابن هانيء استخدم ألفاظاً ورموزاً واصطلاحات أخفت وراءها تأويلات ومعانيَ إذا درسناها دراسة موضوعية فلسفية، فلا نرى فيها مايحدُّ من قيمته أو يوجب إدانته.. كيف لا؟ وقد سبقه شعراءُ عديدون إلى مثل هذه الوثبات والشطحات المنبثقة من نفس جيّاشة، ومن عاطفة فوّارة كان من الصعوبة بمكان كبحُ جماحها. فها هو المتنبي يقول ببدر بن عمّار:

تعظمتَ حتى لو تكون أمانةً ... ما كان مؤتمنـاً بهـا جبريـلا
لوكانَ علمُكَ بالاله مقسّماً ... في الناس مابعثَ الإلهُ رسولا
لوكانَ لفظُكَ فيهم ما انزلَ ... الفرقـانَ والتـوراةَ والانجيـلا

ويقول في سيف الدولة:

وقفتَ ومافي الموت شكٌّ لواقـفٍ ... كأنكَ في جَفنِ الردى وهو نائمُ
تجاوزتَ مقدار الشَجاعة والنهى ... إلى حد قولِ أنتَ بالغيبِ عالـم

ومهما يكن من أمر.. فهذا ليس موضوع بحثنا. فنحن يهمنا أن ندرس أدبَه وشعرَه دون أن نتوقفَ أو نتقيد بالجوانب الأخرى.

ذكره الوزير «محمد لسان الدين الخطيب» فقال:

«كان ابنُ هانيء من فحول الشعراء، وأمثال النظم، وبرهان البلاغة، لايدرك شأوه، ولايُشَقُّ غباره»

وجرى ذكره في كتاب «تلخيص الذهب» بما نصُّهُ:

«العقابُ الكاسرة، الصمصامةُ الباترة، والشوارد التي تهادتها الآفاق، والغاياتُ التي عجز عنها السياق».

وذكره «ابنُ شرف» في مقاماته فقال:

«وأمَّا ابنُ هانيءٍ فنجديُّ الكلام، سرديُّ النظام، وله غزلٌ معديٌّ لاعذريٌّ»

وقال «ابن خلِّكان»:

«وليس في المغاربة من هو في طبقتهم لامن متقدميهم ولا من متأخريهم. بل هو أشعرُهم على الاطلاق، وهو عندهم كالمتنبي عند المشارقة»

ويفتخر به «الوليد الشقندي» في مناظرته لأبي «يحيى بن المعلم الطبخي» في مجلس صاحب «سبتة» وقد أوردها «المَقَّري» صاحب «نفحَ الطيب» بكمالها فقال في وصف أهل الأندلس، ومنهم ابنُ هاني الذي طار في مشارق الأرض ومغربها قولُه:

«فُتِقَت لَكُمْ ريحُ الجلادِ بعنبرٍ وأمدَّكم فلقُ الصباحِ المسفِرِ
وَجنيتُمُ ثمرَ الوقائعِ يانعاً بالنصرِ من وَرَقِ الحديدِ الأخضرِ

وذكره «الحميديُّ» فقال:

«ابنُ هانيءٍ شاعرٌ أندلسيٌّ كثير الشعر، محسنٌ جواد إلاَّ أن قعقعة الألفاظ أغلبُ على شعره، أنشدني له «أبو محمد عبدالله بن عثمان بن مروان العُمَريُّ النحويُّ» قوله في القائد «جعفر أمير المسيلة» وهو من غرر الشعر»

المُدنفانِ من البَريَّةِ كلِّها جسمي وطرفٌ بابليٌّ أحورُ
والمشرقاتُ النيِّراتُ ثلاثةٌ الشمسُ والقمرُ المنيرُ وجعفرُ

وأنشدني بعض روائعه في الحكَم ومنها:

وما الناسُ الاَّ ظاعنٌ ومُودِّعٌ وثاوٍ قريحُ الجفن يبكي لراحلِ
نُساقُ منَ الدنيا إلى غير دائمٍ ونبكي من الدنيا على غير طائلِ
فما عاجلٌ نرجوه الاَّ كآجلٍ ولا أجلٌ نخشاهُ إلاَّ كعاجلِ

ويشبهه «محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي البُلنسي المعروف بابن الأبَّار» فيقول:

«هو» وأبو عمرو بنُ الدرَّاج القسطلي» نظيران للمتنبي وحبيب.

ويقول عنه «الفتح بن خاقان»:

«هو عِلقٌ خطير، وروض أدبٍ مطير، غاصَ في طلب الغريب حتى أخرج دُرَّهُ المكنون وبهرج بافتتانه فيه كل الفنون، وله نظمٌ تتمنَّى الثريَّا أن تتوَّج به وتقلَّد، ويودُّ البدرُ أن يكتب به مااخترعَ وولَّد. زهت به الأندلس وتاهت، وحاسنت ببدائعه الأشمسُ وزاهت، فحسدَ فيه المشرق المغربَ»

ويقول «الذهبيُّ»:

«وليس يلحقه أحدٌ في الشعر من أهل الأندلس، وهو نظير المتنبي».

وردَّد «تقي الدين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي» قوله في باب تجاهلُ العارف للمبالغة في تعظيم الممدوح، وهذه القصة تناقلها الركبانُ وشدا بها الحُداة، فقد استقبل ابن هاني واستوقف الجيش المنتصر العائد من احدى الفتوحات بقيادة «المعز لدين الله»، فأنشده:

أبني العوالي السمهريَّة والسـ ـيوف المشرفيَّة والعديد الأكثرِ
منْ منكمُ المَلِكُ المطاعُ كأنَّه تحت السوابغ تُبَّعٌ في حميرِ
كلُّ الملوكِ عن السروج سواقطٌ إلاَّ المُمَلَّكَ فوق ظهرِ الاشقرِ

فترجل الجيش بكامله تعظيماً، وظلَّ ممدوحه على ظهر جواده.

وقال «ياقوت الحموي»:

«أبو القاسم الأزديُّ الأندلسي» أديب شاعر مفلق، أشعر المتقدمين والمتأخرين من المغاربة وهو عندهم كالمتنبي عند أهل المشرق».

وقال «يوسف بن يحى بن الحسين بن المؤيد»

«ابن هاني الأندلسي المشهور بمتنبي المغرب، فاضلٌ ينظم الكواكب، ويترك الأطيار للحاقه صرعى على المناكب، انْ وصف الوغى ترك أبا الطّيب كالببغاء، أو أطرى المحبوب ترك حبيباً في ضر يعقوب، أو مدح ذا الكرم الهنيء الشيم ترك زهيراً يكدح بعلاجه في هرم. فهو أشعر المغاربة...معانيه لكلِّ دميةٍ كالوشاح، بل لكل روضة كالأقاح، واني مأخوذ بقوله في معرض التساؤل والتخلص البديع.»

«تقولُ بنو العباس قد فتحت مصرُ فقل لبني العبُّاس قد قضيَ الأمر
وقــد جاوزَ الاسكنــدريةَ جوهـــرٌ تطالعه البشرى ويخفره النصـرُ

أمَّا «أبو العلاء المعري» فكان إذا سمع ابن هاني يقول:

«ماأشبهَهُ برُحى تطحنُ قروناً لأجل القعقعة التي في ألفاظه» وقد ردَّ على المعري «ابن خلكان فقال:

«لعمري ماأنصفه في هذا المقال، وماحمله على هذا إلاّ فرط تعصبه للمتنبي.. وبالجملة فما كان الاُ من المحسنين في النظم. فقصيدته في وصف الاسطول الفاطمي العائد من احدى الغزوات لمدن الروم من أروع ماقيل»:

معطَّفة الأعنـــاق نحــو مُتونها كما نبُهت أيدي الحـواة الأفاعيـا
إذا مــاوردنَ الماءَ شــرقاً لبَرده صــددنَ ولم يشربنَ عزفاً صواديا
إذا اعملوا فيها المجاديفَ مُسرعةً ترى عبقرياً منها على الماء ماشيـا

وعلى العموم:

لم يكن المتنبي شاعر السمو والعبقرية والخلود. وابن هانئ شاعر الأصالة والمتانة والرسوخ فحسب. ولكنهما كانا عبقريةً خارقة، وهبةً سمحة أرسلها الله في فترة جدباء لتنشر العطر والطيب والألحان في رياض الانسانية، ولتخلعَ عليها الربيعَ الدائم، والشباب الناضر، وتنفحها بنفحات العاطفة والرقة والصفاء.

ولد المتنبيء في الكوفة سنة ٣٠٢هـ. وعاش في محيط صاخب بأحداثه، وطافح بتقلباته.. دعواتٌ عقائدية تبرز على المسارح والنوادي، وأنظمة فكرية تتصارع في كل مكان، ودولة عباسية كبرى تسيرُ بخُطى سريعة نحو الانهيار، ودويلاتٌ صغيرة تقوم لتبني على أنقاضها مجدها وكيانها.. الحمدانية في حلب والموصل، والبويهية في فارس والعراق، والاخشيدية في مصر والشام، وفي الخليج العربي ثورة اشتراكية عربية تشقُّ طريقها تارةٍ نحو بغداد، وأخرى نحو القاهرة راميةٍ تحطيم - العروش والتيجان، واقامة دولة حديثة قائمة على دعائم من العلم والعقل.

وولد ابن هانيء بعد سبعة عشر عاماً من ولادة المتنبي أي سنة ٣٢٠هـ. في قرية «سكون» من أعمال «اشبيلية» في الأندلس تحوطه الأحداث، وتلعب بأفكاره الآمال الكبار. الأمويون في الأندلس يصولون ويجولون، والفاطميون في القيروان والمهدية يتأهبون لاحتلال مصر والقضاء على الاخشيدية في مصر والشام، وكانوا في تلك الفترة قد أزالوا دولة الأدارسة ، وبسطوا سلطانهم على كامل أرض المغرب.

ترك المتنبي أهله ووطنه، وسار يجوب الأقطار مفتشاً عن قضيته المنشودة. فحطَّ الرحال في نهاية المطاف في بلاط سيف الدولة يمدحه وينال عطاياه.

وسار ابن هاني من الأندلس إلى المهدية، واستقرُّ بعد طول جهاد في بلاط الخليفة الفاطمي «المعز لدين الله» يمدحه ويحظى بعطفه وتقديره.

كان والد المتنبي «سقَّاءً» كما يقولون. وكان والد ابن هانيء من الشعراء البارزين. لقد درس الأدباء والنقَّاد العرب شعر المتنبي وأدبه. حتى لم يبق أحد منهم الاُّ وكتب عنه وردَّد أشعاره، وترنَّم بقصائده، وليت الوقت يسمح الآن بتعداد الأسماء ونقد الدراسات. أما ابن هانيء فلم يتسنَّ للنقاد دراسة شعره وأدبه، ومن المؤسف والغريب أنَّ اسمه اغفل حتى من مناهج التعليم في البلاد العربية، كما أنَّ ديوانه لاأثر له في المكتبات العربية، والحقيقة:

لو أننا درسنا ابن هانيء دراسة أدبية موضوعية متجرِّدة.. اذن لما ترددنا في وضع اسمه في صفوف الشعراء الكبار، ويجب أن لاننسى أنه قتل وهو في طريقه من المغرب إلى مصر، وكان له من العمر ثلاثون عاماً، وكان «المعز لدين الله» يُعدّه ليتبوأ مرتبة المتنبي بدليل قوله عندما حملوا إليه نبأ اغتياله: «لاحول ولاقوّة الاُّ بالله... هذا شاعرٌ كنَّا نعده لنفاخر به المشرق ولكن لم يقدَّر لنا».

في عالمنا الأدبي. ليس هناك أصعب من المقابلة بين شاعر كتب أناشيد الخلود في حقل الفكر في فترةٍ قريبٍ أحد طرفيها من الآخر. وباعتقادي:

إنّ ايفاءَ مثل هذا الموضوع حقه أمرٌ مشكوك فيه. فالمتنبي وابنُ هانيء شاعران امتاز كل منهما بقريحةٍ فيّاضة، وشاعرية خصبة تنبعث منها لمعات الفكر زاخرة بالقوة وطافحة بالروعة... ويجب أن لايسهى عن بالنا، انّ الشعر العربي في عصرهما قد ارتفع مستواه ارتفاعاً واضحاً عن ذي قبل، وتطور تطوراً ملحوظاً برُقي درجة الثقافة واتساع مداها، ومساهمة شعراء ذلكَ العصر بوضع أسس الثقافة والعلوم والفلسفة والانصراف إلى تزيين شعرهم بألوان الثقافات السائدة والفنون الحديثة، وما اقتضته درجات الحياة ووفرة الترف، وامتزاج الشعب العربي بالأمم والشعوب الأخرى، فنجم عن ذلك تحسن الميول، وتغيير الطباع، وكل هذه مظاهر حيوية ظهر أثرها في الشعر، والشعر إذا ما استهدف الحياة ونزعاتها وألوانها ونظمها، فيكون حظّه من التقدم مرتبطاً بما ينال من مكافأة، وتشجيع، وبما يصادفه من الأسباب الحافزة على الانطلاق.

وهنا.. لابد من التوفيق بين الأدب واتجاهه، وبين ماينبع منه، وما يقوم لخدمته، وهي الحياة التي لاغنى لها عن الأدب، ولاغنى للأدب عنها. فالأدب لابد له من الاتصال بالنفوس وخلجاتها وآمالها ونزعاتها بالحياة وأسرارها ومشكلاتها، بالطبيعة ومافيها من مظاهر الجمال. والأدب أيضاً لايقوم الاّ على دعائم من الحياة وأغراضه تقتبس من الحياة ومن التفكير في مظاهر الكون. وعلى العموم فان مظاهر الشعور هي الفكر والارادة والوجدان الكامن الذي يتجلّى في غايات ثلاث تنشدها الانسانية وهي: الحق، والخير، والجمال.

.. فالفكر غايته الحق، والوجدان غايته الجمال، والارادة غايتها الخير، والحق والخير والجمال هم المثل الأعلى والضالة المنشودة للنفس، كما أن الأدب لايخرج عن كونه لغة الحياة، فليس للحياة غنىً عن أدب يرسم ألفاظها ويصور عباراتها، ويكون للانسانية هادياً، ولأسرار الحياة كاشفاً، وإلى المثل العليا مرشداً وهادياً.

وانه لمن المصادفات الجميلة في حياتهما: انّ «سيف الدولة» كان من الشعراء المجيدين والمتذوقين للشعر العربي الأصيل، يعلم جيده وقبيحه. وكان

مجلسه يطفح بالشعر والأدب والعلم، ويضم خيرة العلماء والمتأدبين والفقهاء وأصحاب اللغة، وكان ابن عمه الشاعر «أبو فراس الحمداني» يحصي على المتنبي أنفاسه ويزاحمه على امارة الشعر.

وكان الخليفة الفاطمي «المعز لدين الله» من أكابر العلماء في عصره، وإذا كان لم يقل الشعر فعلى الأقل كان يتذوقه ويعلم جيّده، وعندما نعلم انه أملى على قاضي قضاته «النعمان بن حيّون التميمي» أكثر من كتاب في الفقه والفلسفة، علمنا مقدار علمه وسعة اطلاعه. أمّا مجلسه فيكفي أن يضمّ «الزلازليّ» مؤلف كتاب «الاسجاع» و«البديهيّ» عالم العروض، و«القزّاز القيرواني» شيخ اللغة العربية، والقائد المثقّف «جوهر الصقلي» وغيرهم من أساطين العلم والأدب واللغة، وإلى جانب هؤلاء كان «الأمير تميم بن المعز لدين الله» وهو من شعراء الوصف والغزل. ينافس ابن هاني ويكاد يكون موقفه منه شبيهاً إلى حد ما بموقف أبي فراس من المتنبي.

والآن:

لنأخذ بعض المقاطع من أقوال الشاعرين «في موضوع واحد» ولنحلّق في أجوائهما الزاخرة بالأغاني والألحان:

يقول المتنبي وهو يفتخر بعروبته وبداوته:

أواناً في بيوتِ البدو رحلي   وآونةً على قتدِ البعيرِ
أُعَرّض للرماحِ الصمّ نحري   وأنصبُ حرَّ وجهي للهجيرِ
وأسري في ظلام الليل وحدي   كأنّي منه في قمرٍ منيرِ

ويقول ابن هانيء مشيداً بقبيلته «الازدية» العربية:

تسيرُ القوافي المذهباتُ أحوكها   فتمضي وإن كانت على مجدكم وقفا
يمانيةً في بحرها أردينة   أفصلُها نظماً وأحكمها رصفا

يقول المتنبي في رثاء أمّ «سيف الدولة»:

ولو كان النساءُ كمن فقدنا   لفضّلت النساءُ على الرجالِ
وما التأنيثُ لاسم الشمس عيبٌ   ولا التذكيرُ فخرٌ للهلالِ

ويقول ابن هانيء في رثاء «أم جعفر أمير المسيلة»:

فلو جاز حكميَ في الغابرينَ — وعـدَّلتُ أقسامَ هذا الورى
لسمَّيتُ بعضَ النساء الرجال — وسمَّيتُ بعض الرجال النسا

يقول المتنبي في وصف الخيل:

رمى الدربَ بالجُرد الجياد إلى العدى — وماعلموا أنَّ السهامَ خيولُ
شوائلَ تشوالَ العقارب بالقنا — لها مرحٌ من تحته وصهيل
وخيل براها الركضُ في كل بلدة — إذا عرّست فيها فليس تقيل
فما شعروا حتى رأوها مغيرةً — قباحاً وأما خلقُها فجميل
سحائبُ يمطرنَ الحديدَ عليهم — فكل مكانٍ بالسيوف غسيل
وعادت فظنوها بموزار قُفَّلاً — وليس لها الاَّ الدخولُ قفول
فخاضَت نجيعَ القوم خوضاً كأنه — بكلٍّ نجيعٍ لم تخضه كفيل
تسايرها النيرانُ في كل منزل — به القومُ صرعى والديار طلولُ

ويقول ابن هانئ في وصف الخيل:

منَ الطيرِ إلاّ انهنَّ جوارحٌ — فليس لها الاَّ النفوسَ مصيدُ
من القادحات النار تضرمُ للظى — فليس لها يوم اللقاء خمودُ
إذا زفَرت غيظاً ترامت بمارجٍ — كما شبَّ من نار الجحيم وقودُ
فأنفاسهُنَّ الحامياتُ صواعقٌ — وأفواههنَّ الزافراتُ حديدُ
ترى كلَّ قوداء التليلِ كما انثنت — سوالفُ غيدٍ للمها وقدودُ
رحيبةُ مدِّ الباع وهي نتيجةٌ — بغير شوى عذراءَ وهي ولودُ
تكبَّرنَ عن نقعٍ ثيارٍ كأنها — مُوال وجردُ الصافنات عبيدُ
لها من شفوف العبقريِّ ملابسٌ — مفوَّفةٌ فيها النضارُ جسيدُ

يقول المتنبي في وصف الجيش:

وجيش كلَّما حاروا بأرضٍ — وأقبلَ أقبلَتْ فيه تحارُ
يحفُّ أغرُّ لا قَودٌ عليه — ولا ديةٌ تساق ولا اعتذار
تريقُ سيوفُه مهَجَ الاعادي — وكلُّ دمٍ أراقته جبارُ

وكانوا الاسدَ ليس لها مصالٌ ... على طيرٍ وليس لها مطار
إذا فاتوا الرماحَ تناولتهم ... بأرماحٍ من العطشِ القفار
يرونَ الموتَ قدّاماً وخلفاً ... فيختارون والموت اضطرار

ويقول ابن هاني في وصف الجيش:

ولمّا حثثتَ الجيشَ لاحَ لأهله ... طريقٌ إلى أقصى خُراسانَ مهيعُ
إذا استقبلَ الناسُ الربيعَ وقد غدَتْ ... متونُ الربى في سندسٍ تتلفّع
وأصبحت الطرقُ التي أنت سالكٌ ... مقدّسة الظهران تُسقى وتربَع
فلا عسكرٌ من قبل عسكر جوهرٍ ... تخبُّ المطايا فيه عشرٌ وتوضع
تسيرُ الجبال الجامداتُ بسيره ... وتسجدُ من أدنى الحفيف وتركع
إذا حلَّ في أرضٍ بناها مدائناً ... وان سار عن أرضٍ ثوت وهي بلقعُ

يقول المتنبي في المدح وهو أجود ماقيل:

أرى كلَّ ذي ملكٍ إليكَ مصيره ... كأنكَ بحرٌ والملوك جداولُ
إذا أمطرت منهم ومنك سحائبٌ ... فوابلهم طلٌّ وطلّكَ وابل

ويقول ابن هانيء في المدح:

فتىً كلُّ سعيٍ من مساعيه قبلةٌ ... يصلّي إليها كلُّ مُجدٍ ونائلِ
وفي كلِّ يومٍ فيه للشعر مذهبٌ ... على أنه لم يبقِ قولاً لقائلِ

يقول المتنبي في وصف قلعة الحدث:

بناها فأعلى والقنا يقرعُ القنا ... وموجُ المنايا حولها متلاطمَ
وكان بها مثلُ الجنون فأصبحت ... ومن جثثِ القتلى عليها تمائمَ
أتوكَ يجرّونَ الحديدَ كأنما ... سروا بجيادٍ ما لهنَّ قوائمَ
إذا برقوا لم تُعرف البيضُ منهم ... ثيابُهمُ من مثلها والعمائمُ

ويقول ابن هانيء في وصف قلعة كتامة:

بلى هذه تيماءُ والأبلقُ الفردُ ... فسلْ أجمات الاسدِ مافعل الاسدُ
ولولا الهمامُ المعتلي لتعذّرت ... على ابطنِ الحيّات اقطارها المُلْدُ
وأعيت فلم يحمل بها بزُّ فارسٍ ... حصانٌ ولم يثبت على ظهرها لبدُ

ولمْ تجلّى جعفرٌ صعقــت لــه   وأقبل منها طــور سينـــاء ينهَدُّ

المتنبـــي: أبداً تستردُّ ما تهبُ الدنيــــا   فيا ليت جودها كـــان بُخــلا

ابن هاني‌ء: وهبَ الدهـرُ نفيساً فاستـردْ   ربمــا جـــادَ لئيـــم فحســد

المتنبي: وأشرفهم من كان أشرف همّةً   وأكبـرُ إقداماً علـى كـل معظم

ابن هاني‌ء: ولم أجدِ الانسانَ الاّ ابنُ سعيه   فمن كان أسعى كان بالمجد أجدرا

المتنبـي: كلُّ حلـمٍ أتى بغيـــر اقتـدارٍ   حجةٌ لاجـىءٌ إليها اللئـــامُ

ابن هاني‌ء: وكلُّ اناةٍ في المواطـــن سـؤددٌ   ولا كـأنـــاةٍ من قـديـــر مُحكَّـــم

المتنبي: مازلتُ تحسبُ كلَّ شيءٍ بعدهـم   خيلاً تكـــرُّ عليهـــمُ ورجـــالا

ابن هاني‌ء: يرونَ من الذُّعر صوتَ الرياح   صهيـلُ الجيـاد وخفـق البنود

بعد هذا العرض يمكن القول:

بأنَّ لدى كلٍّ من الشاعرين من الخصوصيات ما لا يوجد لدى الآخر.

شعرُ المتنبيء يتميز بالرقة والعذوبة والأصالة، وشعر ابن هانيء يطفح بالرسوخ والمتانة وطول النفس. المتنبي لايزيد في وصف أي معنى على أربعة أبيات - وهذا من المحسنات في الشعر - أمَّا ابن هانيء فإذا أخذ في وصف معنى أطال فيه إلى هدفٍ بعيد، وأوضح جميع وجوهه، وكشفَ عن جوانبه حتى لايدع شيئاً الاّ وتناوله.

شعرُ المتنبي أعذب وأقرب إلى القلب. رنّته الموسيقية أرق، وجرسُهُ أوقع، وقوافيه بريئة من التكليف وخالية من التعقيد. يطلق البيت فيذهب مثلاً على ألسنة الناس، ويخلد خلود الدهر، وشعر ابن هانيء أكثر تراصاً وسبكاً وصياغة. مفردات غنية ومقاطع دون فواصل أو مواقف، وقوافٍ يتجلّى فيها الفنُّ البياني، والعاطفة الفوّارة التي تفلتُ من لسانه فلا يستطيع ان يوقف جموحها، فتصل إلى درجة الغلو والمبالغة، وتبقى اللغة، فكلاهما كان فيها عالماً وغنياً وخبيراً.

ابن هانيء أمير شعراء المغرب والأندلس بلا منازع، فشعره يجمع بين

النفس، وقد تأثر بالمتنبي فأكثر من ذكر الحرب والجيش والمديح، وشغل بكل هذا عن الطبيعة والغزل. وأعتقد لو أنه عاش طويلاً لجلس على ذروة الشعر، ولانتزع الامارة.

والمتنبي أمير شعراء العرب. وقف بين الشعر والفلسفة، وأطلق الشعر العربي من القيود وخرج به عن الأساليب المتبعة. فهو من أئمة الابتداع في الشعر العربي، وقد رصّع شعره بالحكم والأمثال، واجادة التشبيه، وارسال المثلين في بيت واحد، هذا بالاضافة إلى حسن التخلص والمديح الرائع، وبروز شخصيته في شعره، واعتداده بنفسه، فصار شعره في كل عصرٍ مدداً لكل كاتب ومثلاً لكل خاطب.

وأخيراً:

قُتل المتنبي وهو ابن /٥١/ عاماً. وقُتل ابنُ هاني وله من العمر /٣٠/ عاماً، وطواهما الموت في مجاهله. ولكنه لم يستطع أن يطوي شعرهما الوجداني، وروائعهما الخالدة.

* * *

آفـــاق المعرفة

الشعـــر الجـــديد وظـــاهـــرة الغمـــوض

اسكنـــدر نعمـــة

المعركة بين القديم والجديد أزليّة. نشبت مــذ بدأ الفكر يتّسع ويتطوّر عن بداياته الأولى.. ولم تكن هذه المعركة عبر تاريخ الفكر والأدب معركةً موضوعية في أغلب مناحيها، تكتفي بالمقارنة والمقابلة، واستنباط النزعات والميزات.. بل راحت تلتزم في كثير من الأحايين منهج التجريح والاتهام ومصادرة الحقوق والحياة..

• اسكندر نعمة: أديب من القطر العربي السوري، يكتب القصة القصيرة وقصص الأطفال. ينشر في الصحف والدوريات العربية منذ أوائل السبعينات. من أعماله «عطاء السنابل»، «لن يموت الحب».

ولعل المعركة في الشعر الحديث والمعاصر، بين الاتجاهين السائدين: الشعر الذي ينهج نهج القديم ويبني على منواله في الشكل والصورة والمبنى.. والشعر الذي تمرّد وشقّ عصا الطاعة على سيادة القديم وقداسته بشكليه: شعر التفعيلة وشعر النثر.. أقول لعل المعركة بين هذين اللّونين من الشعر كانت أشدَّ أنواع المعارك، وأكثرها عمقاً وتشعّباً...

كلاهما شعرٌ... ولكن لكل منهما ميزاته المختلفة، وسماته الخاصة. ومهما يكن من أمر، فإن القديم دائماً أكثر سطوة في إثارة المعارك النقديّة والأدبيّة.. وأجرؤ صوتاً في توجيه النقد اللاذع والاتهام، والدعوة إلى الإلغاء.. ذلك أنه يحمل في معركته مع الجديد، صوتَ التاريخ، وعصا التقاليد، ورهبة الماضي، وسطوة الزمن وجلاله... ومن هنا فقد وقف أنصارُ الشعر القديم بكل مايملكون من إصرار وبأس، محاولين إسقاط المحاولات الحداثويّة وإلغاءَها، مُتسلحين بكل تلك الوسائل المتاحة لهم.. موجِّهين سهام الاتهام والإدانة...

في طليعة تلك التّهم التي تُصفع بها ناصية الشعرالجديد تهمة «ظاهرة الغموض»... إذ ماأكثر الناس الذين مايزالون يصفون الشعرَ الحديثَ بأنه غامض مُبهم، عسير على الفهم والإدراك والتمثّل، وماهو إلا مجرد ألغاز أو كلام، لايدخل مطلقاً ساحة العقل والأعصاب. إذن هو جنوحٌ فحسب، لايستحقُّ القراءة والدراسة... وبالتالي فهو محاولة يُقصدُ بها التجنّي على الشعر الأصيل، ومن الجريمة نشره بين الناس على صفحات الكتب والمجلات والصّحف، ودفعه إلى ساحة المشهد الثقافي، لأنه بذلك يؤدي إلى إصابة الذوق والعقول بالمرض والتفسّخ...

أنا لستُ ممّن يزعمون أن الصّواب كله في جانب واحد، والخطأ كله في جانب آخر... فموضوعة الخطأ والصواب قضيّة نسبيّة. تتبادل الأدوار حيناً، وتتوزع على الجانبين في أغلب الحالات.. ولذا فإن أولئك الذين يسلطون النار على الشعر الحديث مبالغون جداً فيما يذهبون إليه من آراء.. إذ ليس كل مايُنشر مما يُكتب من شعر حديث، يصدُق فيه مايزعمون... إنّما أحكامهم

أحكام عامة مسطّحة، أُطلقت دون تجديد وتقييم دقيقين... إنهم في تقييمهم هذا، بل تهجمهم، يحتمون وراء دعوى الغموض والعجز عن التواصل مع القرّاء. وقد يكون وراء هذا عوامل تتصل بموقفهم من الأمور الجمالية، وطرائقهم في تذوّقها، وطبيعة رؤاهم الفنية، حيث أن هذا الشعر الجديد يقدّم لهم شيئاً لم يألفوه، بل قد يناقضُ ماتواضعوا عليه من مقوّمات التذوق الأدبي.. وإذا يتهمونه بالعقم والإبهام.. تُرى.. أن هذا الشعر خلا من الغموض الذي يرون.. أيصبح مقبولاً لديهم؟!. وهل معنى هذا أنهم يسعون إلى البساطة في التعبير والصورة الشعرية؟؟.. ترى.. لو توفرت البساطة في عمل شعري، هل تسمه بالروعة والتأثير والجمال؟؟.. وهل أن البساطة في التعبير الشعري، تخلع على القصيدة من الإبداع والعمق والتأثير مايعجز عنه الغموض؟؟!.

هذه التساؤلات، تشدني، إلى تذكّر الواقعة القديمة من تراثنا الأدبي... أنشدَ رجلٌ الأصمعيَّ قول مالك الفزاري:

وإذا البدرُ زانَ حسنَ وجـــوه ... كان للبـدر حسنُ وجهك زينا

وتزيدينَ طيبَ الطيبِ طيباً ... إن تمسّيه، أين مثلك أينا؟

هذان البيتان ينوبان رقة وسهولة ووضوحاً وانسياباً.. إلاّ أن الأصمعي، مطَّ شفتيه، وقال للرجل الراوي: «لاتعجب بهذا القول.. فإنه لايساوي لقمة ببعرة.»...

من مسلّمات النقد الفني والأدبي، أن الحكمَ على الشعر قضيةٌ ذات خصوصية محدّدة، لاتُتاح لكل قارىء ولكل إنسان كائناً من كان.. إنه وقفٌ على من هو عالم به فحسب.. نوّاقة له، واقف على أسراره وخفاياه، مطّلعٌ على تاريخه وتطوراته عبر الأجيال والمراحل.. يعيشه فكرةً وصورة وعاطفة ولغة، من خلال دواخله وأحاسيسه، لامن خلال ذاكرته وحافظته فحسب... لذلك فإن حكم الأصمعي في هذين البيتين له مكانة ومقام واضحين. ومنه نستنتج أن البساطة والوضوح في الشعر لايُعدّان أبداً سبباً في روعته وجودته وعمق إبداعه، ولايمكن حصر مساحة الفن المبدع فيهما...

ترى.. إذا كان الأمرُ كذلك.. فهل للغموض في الشعر أن يحمل سمة الروعة والإبداع والعمق الفني؟؟..

ولكن.. ليس الغموض في الفن عامة، وفي الشعر خاصة بواحد.. فأيّ غموض نعني؟.. نعم. هناك غموض في الشعر يُعدُّ عيباً وسيئة.. ولكن.. ألا يكون من الغموض مايستدعيه الفن ومتطلباته؟؟.. أليس الغموضُ في كثير من الحالات سمةً من سمات الإبداع والخلق الفني، الذي يسمو بواقع الحياة ويجرّدها من شوائبها، ليعيد بناءَها فنياً وجمالياً.. إذن فالغموض في الشعر ألوان وحالات يصعب حصرها، إلا أنها تندرج غالباً فيما يأتي:

*.. بعض حالات الغموض مردّها إلى القارىء.. حيث يستغلق عليه فهم الموضوع الذي تحمله القصيدة، ولايستطيع تفسيراً له.. وهذا يكون نابعاً عن غرابة اللفظ، عندما يستعمل الشاعر ألفاظاً لم تدخل بعدُ في قاموس القارىء، فيجد في فهمها صعوبة وإشكالاً.. فيَسِمُ القصيدةَ كلَّها بالغموض.. ويسمُ الشاعرَ بأنه ليس «ابن الكار».. والحقيقة أن الإشكال كائن في طبيعة القارىء فحسب، وحصيلته اللغوية، وتسطحه الثقافي.

*.. قصور الشاعر في إبراز الرؤية الفكرية ووضوح ملامحها.. وذلك مردّه في الأصل لنقصٍ أساسي في حصيلة الشاعر اللغوية والتصويرية إذ يعجز الشاعر عن نقل الفكرة والرؤية عبر اللفظ المناسب والصورة المعبِّرة، فيقعُ ويَقع قصيدته في هوّة الغموض المعتم.. أو يقع على النقيض من ذلك في مطبٍّ المباشرة والتقريرية والتسطح المضني. إذ يحاول أن ينجو بنفسه من مزلق العجز، فيهرب إلى التعبير المباشر التقريري والتصوير الساذج السطحي...

*... يكتنف الغموضُ العملَ الشعريَّ في أحايين كثيرة، نتيجة عدم اكتمال التلاحم بين الإحساس الذي تدّخره الصورة الشعرية وبين الكلمة في إطارها اللفظي والتعبيري.. فتقع القصيدة في أراجيح غائمة تؤدي إلى اختلالٍ خطير في العملية الشعرية بكاملها.. وهذا كلّه عائد إلى سيطرة حالة من حالات الإخفاق الضمني لدى الشاعر في احتواء التجربة الشعورية احتواءً يمكنه من

أن يعطيها خلقاً فنياً جديداً، وتمثلاً شعرياً، لايفصل بين الإحساس النفسي والصورة الرمزية، بحيث يتمكن القارىء من استيعاب النص الشعري وإدخاله دائرة الهضم والتمثل...

إلا أن الغموض في إطاره الأكثر سعة، وروحه الأبعد غوراً وعمقاً في الموقفين التاليين:

*.. *الموقف الأول:* سعةُ ثقافة الشاعر أفقياً وشاقولياً. حيث أن للثقافة وتعدد ألوانها وعمق اتجاهاتها، أثراً فعّالاً جداً في العملية الشعرية، الأمرُ الذي يبرز ملامح الإبداع والتجديد لدى الشاعر، ويُخرج شعرَهُ من دائرة الزخرف اللفظي وبريقه الخارجي.. ويؤصّلُ لديه خصوبة الإحساس وعمقَ التجربة...

إلا أن هذا الغموض الناشيء عن سعة ثقافة الشاعر، ليس بالغموض السلبي... وماكان له أن يكون غموضاً يعيق عملية الابداع الشعري والخلق الفني. لولا هذه المفارقة في المستويات الثقافية بين الأعلى والأدنى. تلك المفارقة التي يعاني منها مجتمعنا العربي.. فبينما تكون ثقافة الشاعر ذات سمة شمولية في مجالات الاقتصاد والمجتمع والسياسة والفكر والأدب، وتمتدُّ جذورها إلى ماتقادم عهده، وتجوب فروعها آفاق المعرفة الحضارية المحدثة من خلال كل نوافذ العالم.. نرى أن القسم الأكبر من القرّاء في المجتمع العربي مايزال يترنّح في بقايا رواسب عصور الانحدار. أو يحاول كالفراشة، التخلّص من عناكبها، محاولاتٍ عقيمةً، تُبقي عليه أسيراً لروح الاتباع وليس الابداع...

ومما لاشك فيه أن كل النماذج الجيدة من الشعر الجديد، إنّما هي إفراز ثقافة واسعة الطيف، ممتدة الجذور، يسهل على صاحبها أن يوظفها في بناء صوره الشعرية الموحية، وإخصاب أحاسيسه النامية.. إن تلك الفوارق التي تبدو بين الشعراء المثقفين المحدثين عبر عطاءاتهم الشعرية إنّما مردها إلى التباين في طرائق استثمار وتوظيف تلك الثقافة العميقة.. وأمام هذه الظاهرة يبرز أمامنا نوعان من الشعراء:

النوع الأول: أولئك الشعراء الذين يربطون ثقافتهم وحركة المجتمع، فهم يمثلون تياراً خلاقاً مبدعاً. والشعر لديهم التزامٌ بقضايا الإنسان من خلال صراعه ونضاله لانتصار قيم الحق والخير والجمال.. وإبحارٌ ماهرٌ في ذات الانسان وبواخله، حيث تتّقد الرغبات، وتتضادُّ العواطف والأحاسيس، لتقديم أجمل مافي الحياة، وأكثره متعة وفائدة وإشراقاً. ولعلَّ خليل حاوي – عبدالوهاب البياتي – بدر شاكر السياب – عبدالمعطي حجازي – محمود درويش – شوقي بغدادي – فائز خضور – أمل دنقل – محمد عمران... وكثيرين غيرهم... أمثلة صارخة لهذا النوع والاتجاه. وليس الغموض الذي يرين على قصائدهم، إلا غموض ناشىء عن سعة الثقافة والإبداع الحقيقي. ونابع عن طُرقهم وأساليبهم في رسم لوحة الشعر وبنائه المعماري الحاذق...

النوع الثاني: هم أولئك الشعراء المثقفون.. بل هم نماذج ثقافية متعددة الاتجاهات.. إلا أنهم عزلوا ثقافتهم عن جذورها الاجتماعية، وجعلوا الشعر غايةً ثقافية مترفة، لاهدفاً اجتماعياً يربط بين الفن وحركة المجتمع وتطلعه نحوالمستقبل المشرق والأفضل.. فغدا الشعر لديهم صوراً تجريدية هائمة في الفضاء المطلق.. تتضخّم لديهم الأنا وتضمر فيها الحياة الأخرى... والشعر لدى شعراء هذا اللون رحيلٌ دائم نحو أشكال متطورة جداً، معقّدة جداً، تائهة جداً... تتجاوز الموروث في جميع أنماطه.. ولاترتبط حداثوياً بحركة المجتمع المضطرب المؤّار بصراع متعدد الأشكال والألوان..وبذلك يلفُّ العمل الشعريَّ صقيعُ الغموض السلبي، وتحرقه نار التعمية والإبهام، حيث تعجز الحداثة عن الدفاع عنه...

كثيرةٌ هي قصائد أدونيس، وهو الشاعر الكبير... وكذلك قصائد يوسف الخال. التي تُعد نماذج واضحة لهذا النوع من الشعر الغامض الذي يمتحُ من معين الثقافة الشاملة... ولعل قصيدة النثر، وهي أحد عطاءات التجديد الفني، انبثقت من خلال هذه الأعمال المغرقة في التجريب والتحديث، فكانت ثمرة من ثمار هذا الاتجاه بما تحمل من خصائص ميّزتها عن أشكال التعبير الأخرى...

هذا هو الشاعر الكبير أدونيس في قصيدته «كيمياء النرجس»:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل..

خلف المرايا.. جسدٌ يفتح الطريق لأقاليمه الجديدة..

جسدٌ يبدأ الحريق.. في ركام العصور..

ماحياً نجمةَ الطريق.. بين إيقاعه والقصيدة..

عابراً آخر الجسور..

قتلت المرايا.. ومُزجت سراويلها النرجسيّة بالشموس..

وابتكرت المرايا..

هاجساً يحضن الشموسَ، وأبعادَها الكوكبيّة..

هذا نموذج للشعر الحديث المتفجّر عن ثقافة الشاعر الواسعة.. وقد أراد مُبدعُها شيئاً واحداً فحسب، أن يشكّلها تشكيلاً لفظياً جديداً، هو المبتدا والمنتهى بالنسبة إليه.. فبهتَ الإيماء، واستغلق الشعر على عقول القراء حتى المتخصصين.. وسار في دروب التعمية والإبهام والغموض دون أن تملكَ ثقافة الشاعر أن تدفع عنه تلك التهمة ولو بكلمة واحدة...

*.. **الموقف الثاني**: أمّا الموقف الآخر من مواقف الغموض في الشعر، فهو الموقف المعاكس كلياً للموقف الأول بنوعيه ولونيه.. إنه الغموض الناشيء عن ضحالة ثقافة قائليه وناظميه، بل وانعدام تلك الثقافة في بعض الحالات على الرغم من أن شعراء هذا الموقف يدّعون الشبه بالشعراء الكبار ذوي الثقافة الواسعة، فيحاولون تقليدهم ظنّاً منهم أنهم يأتون بما عجز عنه الآخرون.. ولاشك أن هذا التقليد يفقدهم روح المبادرة والخلق الفني، فيقعون رغماً عنهم في مستنقع الإبهام والتعمية والخداع، ويتمادون أكثر وأكثر في ميادين التزيين اللفظي، ويغالون بشكل سقيم ومقيت في محاولةِ ستر الفراغ الفكري والثقافي بأغطية مهترئة من الأناقة التشكيلية المرفوضة..

...من هنا فإننا مضطرون لأن نفصل بين الغموض من جهة.. والتعمية والإبهام من جهة أخرى..

فالغموض في حدوده الفنيّة المشار إليها، موقفٌ يستدعيه الخلق الفني، لأنه سمة من سمات الابداع نفسه.. بينما التعقيد والتعمية والإبهام سمات تتصل بالعقم الفني. وهي عناصر أخرى ليست من الفن في شيء، بل تقف على الضفّة الأخرى في مقابلة الغموض الفني، وإن ادعى أصحابها أنها ناشئة عنه...

في قصيدة للشاعر: محمد عفيفي مطر بعنوان: «حلم تحت شجرة النهر» جاء فيها:

هذي جُذاذةُ قول من الكتب الصفر، تطفو إلى مطر الخلق..
من غرين الشهوة الجامحة..
وتخضرُّ مابين متن وحاشية، ثم تقرأ ورق القلب..
والقلب ساعة طمي يرفرف ميقاتها في فضاء الدّما..
ثم تأخذ وجهاً يجدّدُ في جملة القول ركنين فعلاً وفاعل..

من يقرأ هذه الأبيات. يعتقد أنَّ الشعر مسابقةٌ للذكاء بين الشاعر والقارىء.. والشعر ليس بذاك مطلقاً.. إن هذه الأبيات صورةٌ مُستغلقةٌ مبهمة معتمه، لدرجة أن القارىء مهما أعمل جهده وفكره، واستلهم ثقافته ورؤاه، فهو عاجز عن أن يكشف مرامي الشاعر، ويستشف غاياته.. ذلك لأنه أبحر في أفق معتم على متن مركبةٍ من التأنّق اللفظي والكلمات التي تشفُّ عن ضمور الفكرة والرؤية وشحوب الموسيقا.. وهذا في آخر المطاف شيءٌ آخر غير الغموض الذي يُعد من مستلزمات الفن ومتطلبات الابداع..

في مقابل هذا النص... لنقف مع نص آخر للشاعر «أحمد دحبور». من قصيدة له بعنوان: «الهاوية»

وأخيراً إلى الشارع العربي الأخير...

خلفنا كسرتان من الشمس والبحر..

والروح جائعة لكثير من الشمس والبحر..

فيما يواجهنا أننا أعزلان..

وبين يدينا سلاح وفير.

أنهكتنا سهوب الرمال، ومايتواطأ فيه خريف الخيال مع الرعب..

أنهكنا أن للذئب من دمنا الصعبِ إحدى الليالي..

فهل نحن في ليلة الذئب؟ أم أن هذا نهارٌ ضرير؟؟..

هل وراء المفازة مايمنع الملك؟.. أم سور عكا؟..

وهل إن تساءلتُ اقترفُ المعصية؟..

فعلى مدِّ عينيّ دمٌ يملأ العين..

وهي ترى أيّ هاوية بانتظار النهار المراوح..

بين المصاعد والأقبية..

إن قارىء النص لن يقع من النظرة العابرة على مقصد الشاعر ومرامه.. إلا أنَّ رتْلاً من الأسئلة الفنيّة يتفجّرُ في نفسه وهو يقرأ.. كيف؟.. لماذا؟.. أين؟... ولاشكَّ أن قراءة ثانية تنبىءُ القارىء أن جمال النص نابع من تشكيله الفني الجديد.. حيث تجاوزت اللغةُ والكلمات ملامحَها ومعانيها المعهودة المستهلكة، وغدت رموزاً وصوراً كاشفةً مضيئةً مظاهرَ التناقض والصراع في الواقع والحياة لتسمو بها، وتعيد تشكيلها من جديد.. إذن نحن أمام غموضٍ من طراز آخر. إنه الغموض الإيجابي.. غموض منشؤه الإبداع الحقيقي، وهو ليس بشيء مستحدث مستطرف. بل هو موجود في رحم الفن الأصيل منذ قديم

الزمان.. فالشاعر أحمد دحبور لم يستخدم اللفظ واللغة ذلك الاستخدام اليومي المألوف، الذي يعبّر عن ظواهر الأشياء الخارجية فحسب.. بل استخدمها استخداماً وجدانياً داخلياً، غايته إحداثُ هزّة نفسية في نفس القارىء والمتلقي، ليتمكن من الكشف عمّا يمورُ في نفس الشاعر ووجدانه من عواطف ورؤى وأفكار.. وقد تمكّن الشاعر من ذلك متسلحاً بثقافة فسيحة تربط بين جذورها ومستجدّات عصرها.. فصاغَ لقصيدته إطاراً تصويرياً يومىء للمعاني دون تصريح، ودون أن يحمِّلها معانيها القاموسية المباشرة.

إذن الغموض.. وليس التعقيد والإبهام، أحد مظاهر الخلق الفني والإبداع الشعري، وبالتالي فهو يجب أن ينبع من ذات الشاعر وروح القصيدة.. وهذا الاستنتاج يدفعنا بدوره للحكم بأن الغموض أحد مستلزمات الشعر الحديث، وأحد مقوماته الأساسية التي تدفع بالقصيدة نحو العمق والنجاح..

إلا أن هذا الاستنتاج يفرض علينا السؤال التالي: كيف يكون الغموض مظهراً من مظاهر الابداع والتجديد.. وهو في الآن ذاته يجعل القارىء عاجزاً أحياناً عن اقتحام أسوار القصيدة وفهم مراميها؟؟..

أي كيف يمكن للشعر أن يشكّل الحياة والانسان.. ويطوّر الواقع فكراً وموقفاً.. والجمهور عاجز عن فهم مايُقال ومايُقرأ..؟؟..

الحقيقة أن المقصد في هذا المجال.. ليس الإنسياق وراء عفويّة الجمهور بكل ألوانه وفئاته ودرجاته.. بل المقصود بالجمهور ذلك القارىء المتفنّ الذي يعي ويتمثل ويتقن عمليّة النفاذ إلى أعماق العمل الفني، ويخلق بالتالي تواصلاً بينه وبين العمل الشعري والفني.. ولذا فعلى القارىء أن يرتقي بنفسه، ويصعد إلى درجاتٍ أعلى فأعلى من الفكر والذوق والإحساس والمعرفة.. عندئذ يثبتُ حضوره في ساحة المشهد الثقافي والتذوق الأدبي. في الفن عامة.. والشعر خاصة.

* * *